وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الحاج لخضر باتنة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

شعرية الخطاب في المناجاة الصوفية

في القرن الرابع الهجري

رسالة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي ونقده.

إعداد الطالب: عبد الحميد جريوي

إشراف الأستاذ الدكتور: عبد القادر دامخي

لجنة المناقشة

محمد لخضر زبادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
عبد القادر دامخي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
السعيد لراوي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
عبد الغاني بارة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سطيف	عضوا مناقشا
سفيان زدادقة	أستاذ محاضر (أ)	جامعة سطيف	عضوا مناقشا
رحيمة شيتر	أستاذ محاضر (أ)	جامعة بسكرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2013/2012

إهداء

إلى العارفين

الذين سلكوا دروب الحيرة

بحثا عن الحقّ والخير والجمال . . .

مقدمـــة

ما زال الخطاب الصوفي بفرادته اللافتة يغري الباحثين بارتياد عوالمه واستكناه تلويحاتـــه، فهو خطاب مغاير، ينفر من المألوف والسائد، ويتوغل في متاهات الدهش والحيرة، ويسلك ســـبيل الجمع بين المعرفة الذوقية واللغة الإشارية، إنه بذلك يطرح رؤية جديدة هاجسها الأول إثارة السؤال، سعيا لإدراك جمالية التناغم بين محدودية الذات واتساع الكون وامتداداته . ومن ثم يتحتم النظر إليـــه وفقا لهذه الخصوصية غير المسبوقة في الكتابة العربية.

ولا غرابة والحال كذلك أن يشتغل الخطاب الصوفي على بدائل معرفية وإبداعية جديـــدة، تستثمر طاقة التحول من حدود العقل إلى سعة الذوق ومن سطحية الوصف إلى عمـــق الكـــشف، وسمات هذا التحول هي من صميم الخطاب الصوفي، بل هي جوهره الباطن ومجلاه الظاهر، لا فـــرق في ذلك بين شكله الشعري وأشكاله النثرية المتعددة، على أن ثمة شكلا نثريا ظل محجوبا عن دائـــرة الاهتمام، يمتلك خصائصه البنيوية والوظيفة، ويطفح بشعريته الخاصة، بيد أنه بقي غائبا أو مغيبا، يمنعه التهميش من تحقيق جدارته، وأعني هنا فن المناجاة.

والمناجاة – من هذا المنطلق – هي خطاب صوفي استغراقي، يقوم على مبدأ الحـــوار في شكليه المونولوجي والديالوجي بين المناجي والذات الإلهية، وقد ينفتح على فضاءات أخرى تستدعيها طبيعة المناجاة نفسها. وفي هذا الخطاب ينقل المناجي رغبته في الاتصال والقرب بلغة شفافة هامسة في ظل أجواء روحانية خالصة تتأرجح بين حالي الهيبة والأنس.

وللكشف عن الأبعاد التواصلية والتعبيرية لهذا الخطاب وقع اختيارنا على ثلاثة مـــن أقطـــاب التصوّف يمثلون القرن الرابع الهجري، وهم على التوالي:

الحسين بن منصور الحلاج (ت 309 هـــ)، ومحمد بن عبد الجبار النفري (ت 354 هـــ)، وأبو حيان التوحيدي (ت 400 هـــ)، وهم بهذا الترتيب يغطون القرن الرابع أوله وأوسطه وآخره.

وأما تأطير هذه الدراسة زمنيا بالقرن الرابع من العصر العباسي، فإنمـــا يرجـــع بالأســـاس إلى الظروف السياسية والاجتماعية التي طبعت هذا العصر، حيث دب الفساد في مفاصل الدولة، فكثرت الفتن وتصدعت أركان الخلافة، وبدا الموقف أشبه بنكبة زلزلت كيان العـــربي وهـــزت وجدانـــه،

واشتدت الأزمة، وهرع الناس إلى قيمهم الروحية ينهلون منها ما يشد أزرهم، وقفز الفكر الصوفي إلى الواجهة، يدفع الارتياب عن بعض الناس، ويقوي عزائمهم، والمفارقة في هذا المشهد، أن التراجع على المستوى السياسي قابله تطور ونضوج على المستوى الفكري والثقافي، وهي الظاهرة التي استثمرها كتاب تلك المرحلة بإيجابية واضحة وانعكست في فن الشعر، كما في الفنون النثرية مثل الرسائل والمقامات والمناجيات.

وانطلاقا من هذه التصورات الموضوعية، تكونت مجموعة من العوامل الوجيهة كانت أسبابا في اختيار هذا البحث، لعل أبرزها:

– إنصاف فن المناجاة بالنظر إليه خارج ثوبه التعبدي المحض، فلطالما كان منظورا إليه من زاوية دعائية محصورة في العبادة والتوسل، دون الالتفات إلى بعده الجمالي المتأصل فيه النابع من ثراء التجربة الصوفية ذاتها التي تتقاطع مع التجارب الإبداعية الأخرى في كثير من الخصائص الفنية.

– تفحص البنية الأسلوبية والمعرفية في خطاب المناجاة بغية الوقوف على أهم المقومات المهيمنة على هذا اللون الإبداعي التي منها اكتسب نسيجه الخاص، بحيث لا يعد به شعرا خالصا ولا نثرا خالصا، فهو "قول شعري" بحسب رأي الفلاسفة النقاد في القديم، وعده بعض المحدثين إرهاصا مبكرا لقصيدة النثر، وبالتالي فالمناجاة تطرح جدلا معرفيا من حيث النوع، وجدلا فنيا من حيث الصياغة.

ومن هنا كان اعتمادنا على الشعرية في أبعادها اللسانية والموضوعاتية نافذة هذا العمل ومفتاحه الأول، لأنها جديرة بالكشف عن قوانين الخطاب الأدبي، وتتبع آليات اشتغاله بصورة تتسم بالشمول والعمق، والمرونة، وهو ما يسمح بقراءة النصوص التراثية قراءة جديدة تثري التراث نفسه، وتفتح آفاقا للاكتشاف لم تفتح من قبل وبخاصة إذا تعلق الأمر بفن المناجاة، هذا الفن الذي مازال بكرا، وما انفكّ في أمسّ الحاجة إلى الاهتمام والاستكشاف.

وتأسيسا على طبيعة المدونات المختارة، كانت الحاجة ملحة إلى استخدام المنهج السيميائي تحديدا لكونه منهجا يعنى بتتبع العلامات ودلالاتها، وهو ما ينسجم مع الطبيعة الإشارية التي يبنى عليها الخطاب الصوفي، وقد دعت الضرورة في أثناء دراسة الظواهر اللغوية التي تميز الخطاب المناجياتي إلى الاستعانة بالمنهج الأسلوبي وإجراءاته ، حيث إن هدف التحليل الأسلوبي ينصب أساسا

على اكتشاف السمات التي تخلع على العمل الأدبي فرادته النوعية، وفضلا عن المنهجين السابقين كان من الطبيعي أن نستأنس بالتداولية في بعض مواضع البحث ، تماشيا مع ما يطبع الخطاب الصوفي من حركية تواصلية مستترة خلف قطيعة معرفية متجذرة .

وقد توزعت مادة هذا البحث على امتداد خمسة فصول، فصلين نظريين عُني أولهما بالبحث في معالم الشعرية عند أهم أعلامها الغربيين والعرب قديما وحديثا، وخُصّص الثاني لبناء قاعدة المفـــاهيم التأسيسية للمناجاة بوصفها خطابا صوفيا نوعيا . واستُهلّ كل منهما بعتبة تمهيدية ترجـــع أهميتـــها المنهجية إلى عاملين رئيسيين ، أولهما قضية الشعرية وما تطرحه من إشكالات معرفية وإبداعية عالقة، وثانيهما فن المناجاة الصوفية بوصفه خطابا ظل بعيدا عن دوائر الاهتمام البحثية. وأما الفصول الثلاثة الأخرى فقد انصب الاهتمام فيها على الجانب التطبيقي وانتظمت على النحو الآتي :

- شعرية المغايرة في مناجيات الحلاج:

وقد تناولت فيه بعض الظواهر الهامة مثل الشطح والبوح ، والكشف والستر ، وبنيـــة النفـــي وأسلوب المفارقة انطلاقا من نموذجين مختارين هما : مناجاة الصلب ومناجاة الحيرة .

- شعرية الرؤيا في مناجيات النفري :

وتناولت فيه هو الآخر ماهية الرؤيا وثنائية النطق والصمت ، وبنية التكرار ودلالات الغيـــاب إضافة إلى بعض المواقف العرفانية مثل موقف التوتر وموقف التسليم المستنبطة مـــن نمـــوذجين مـــن مناجيات النفري هما مناجاة العرش ومناجاة الاستجارة .

- شعرية الفقد في مناجيات التوحيدي :

وانصب فيه الاهتمام حول ظاهرة الفقد والبعد الانطولوجي للاغتراب في التجربة الصوفية للتوحيدي ، مع الوقوف على أهم البنى النصية مثل بنية الحوار وبنية الحجاج ، ثم تناول ملامـــح التشكيل الإيقاعي الداخلي والخارجي ، وذلك بالاعتماد على نصين من مناجيات التوحيدي هما مناجاة الغريب ، ومناجاة الشوق .

وأما فيما يتعلق بعنونة المناجيات محل الدراسة فهو من اقتراح الباحث مستندا في ذلك على الظاهرة المهيمنة على نص المناجاة أو السياق العرفاني الذي قيلت فيه ، حرصا على سلاسة الاشتغال على هذه النصوص وتيسيرا لمتطلبات البحث ، وليس مصادرة للنص أو انتهاكا لخصوصيته.

وتجدر الإشارة في هذا السياق أن لكل علم من الأعلام المذكورين - آنفا — خصوصيته الأسلوبية ، وتجربته النوعية التي تميزه عن غيره مما يعطينا مسوغا لهذا الترتيب وهذا الاختيار.

وعلى كثرة الدراسات التي أفردت للخطاب الصوفي فإن فن المناجاة لم يعالج على نطاق واسع وبخاصة على مستوى الدراسة والتحليل ، لذلك تكاد تكون استفادتنا من الدراسات السابقة محدودة جدّا ، ومع تقدم البحث يزداد تيقننا من ضرورة بذل جهد تأسيسي يضيء هذه الزاوية الإبداعية المعتمة .

وبغض النظر عن هذه الصعوبة فقد كان استئناسنا غير قليل بجملة من المراجع لعل أهمها :

- أبعاد التجربة الصوفية — الحب ، الإنصات ، الحكاية - لعبد الحق منصف.
- تجليات الشعر الصوفي — قراءة في الأحوال والمقامات - لأمين يوسف عودة.
- تحليل الخطاب الصوفي — في ضوء المناهج النقدية المعاصرة — لآمنة بلعلي .
- التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية ، لقيس كاظم الجنابي .
- شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية ، لسحر سامي .
- عودة الواصل — دراسات حول الإنسان الصوفي - لسعاد الحكيم.

وأما فيما يتعلق بالصعوبات التي واجهتنا في إنجاز هذا البحث ، فيأتي في مقدمتها شح المراجع التي تطرقت لفن المناجاة بالدراسة والتحليل -كما أسلفنا - مع إقراري باستفادتي الجمة من الكتابات العميقة حول أبعاد الخطاب الصوفي وتجلياته ، يضاف إلى ذلك الأخطاء المطبعية في بعض المدونات مما اضطرنا للرجوع لأكثر من مصدر .

كما أن التفاوت البيّن في أساليب النصوص المختارة كان عائقا –ولو نسبيا – في تتبع مسارب الشعرية في هذه النصوص ، فالنفري يشتغل على الفكر أكثر من انشغاله على اللغة ، بينما الشطح والغموض غلبا على نصوص الحلاج ، وانفرد التوحيدي بأسلوبه الخاص وشعريته الطافحة .

وقد حاولت تذليل هذه الصعوبات قدر الإمكان ، وحسبي أنني طرقت موضوعا طريفا في بابه ، كما استمتعت برحلة البحث: وسعيت لأن يكون خطوة جديدة تضاف إلى خطوات سابقة في الكشف عن مكنونات التراث الصوفي.

وعلى الرغم من كل ذلك أقر بأن البحث لم يستكمل أهدافه بالدقة المرسومة ، وعذري أني بذلت أقصى ما يمكن بذله في حدود ما هو متاح .

ختاما أتقدم بالشكر الجزيل وآيات الامتنان لأستاذي المشرف الدكتور عبد القادر دامخي الذي لم يألُ جهدا في شد أزري ، وحفزي على المضي قدما في تحمل أعباء هذا البحث ، وإني لأُكبر فيه سماحته التي غمرني بها فكان الأستاذ ، وكان القدوة ، كما لا أنسى أن أنوّه بالأيادي البيضاء لبعض الأصدقاء الذين كانوا لي سندا وظهيرا وأخص بالذكر الأساتذة : عبد القادر عباسي ، مسعود وقاد، وسعد مردف ، والفضل أولا وأخيرا لله وحده .

الفصـل الأول : معالم الشعرية في الدراسات الأدبية

- تمهيد :

1 - مقاربات الشعرية في التراث العربي

أ - الإرهاصات الأولى

ب - عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم

ج- حازم القرطاجني ونظرية التخييل.

2 - الشعرية في الدراسات الغربية

أ - جاكوبسون والوظيفة الشعرية

ب - تودوروف و شعرية الخطاب

ج - كوهن وشعرية الانزياح

3 - الشعرية في الدراسات العربية

أ - أدونيس والتجاوز الرؤيوي

ب - أبو ديب ومسافة التوتر

ج - صلاح فضل والتشفير الدلالي

تمهـــيد :

تعد الشعرية من أهم المفاهيم النقـــدية المعاصرة، التي تهدف إلى الكـــشف عـــن مكونـــات الخطاب الأدبي، ومن ثَم فإنـــها تسعى حسب تودوروف إلى«معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل»[1] ، وهي من هذا المنطلق محاولة لـــ « وضع نظرية عامة ومجردة ومحايثة للأدب بوصـــفه فنًا لفظيًا، إنها تستنبط القبوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن، تشخص قوانين الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغضِّ النظر عن اختلاف اللغات »[2]، وبالتالي فإن العمـــــل الأدبي ليس« في حد ذاته هو موضـــوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليًا لبنية محددة وعامة، لـــيس العمـــل إلا إنجازًا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبيّة»[3]بسبب هذه الفلسفة التجريدية، فقد حذر البعض« من الأخذ الحرفي ببعض تنظيرات تودوروف فيما يخصُ إبعاد العمل الأدبي أو الفني عن محتواه الاجتماعي أو التاريخي...فاللغة التي يتعامل معها الناس أو الباحـــث في نص ما، ليست لغة جوفاء أو مجردة ليس لها سياق تاريخي أو اجتماعي أو نفـــسي، بـــل علـــى العكس من ذلك، لغة نص يشكل مادة للمحاورة أي مادة للخطاب(بين باث ومتلـــق)، لـــذلك فالنص بقدر ما يحمل من القوانين المجردة للغة، بقدر ما يحمل من الجوانب النفـــسية والاجتماعيـــة والتاريخية لصاحبه»[4] .

[1] ــ تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1990 ، ص 23 .

[2] ــ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1994 ، ص 09 .

[3] ــ تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23 .

[4] ــ عبد الله بن عتو، مقدمة للخطاب المغربي الحديث: القضايا في المنهج والرؤية، مطبعة الأمنية، الرباط، 2008 ، ص 47 .

ويبدو أن تودوروف نفسه قد تراجع عن بعض أفكـــــــاره الـــسابقة مـــن خـــلال كتابه"الأدب في خطر"، حيث يقول صراحة« سوف لن ندرس النص جيدا لو اكتفينـــا بالمقاربـــة الداخلية الخالصة، فالأعمال الأدبية تحيا دائما في سياق محدد وفي حوار معه،لا ينبغي للوســـائل أن تصبح غاية في ذاتها، ولا المنهج ينسينا الهدف من الدراسة، يجب أيضا التساؤل عن القصدية النهائية للأعمال الأدبية التي حكمنا لها بأنها تستحق الدراسة»[1] .وهو ما يؤكد أن القصد يسهم في تحديـــد أدبية الخطاب وتبيان منحاه الأسلوبي فـــــ «ما يميز واقعة أسلوبية ما هو حضور القـــصد، وهـــذا القصد ليس بالضرورة جماليا، إن صورة ما يمكن أن تكون جميلة .. دون أن يكون الجمـــال هـــو المطلوب من جانب مبدعها، إذ يمكن أن يكون لها وظيفة ساخرة أو هزلية أوتعليمية إلخ ..إلا أنهـــا أدبية لأنها متوفرة على قصد كيفما كان هذا القصد ، وفي هذه الحالة يمكن أن تصبح عبارة جاهزة أدبية ما دام الكاتب يستخدمها بشكل مقصود لكي تحدث أثرا معينا»[2] . ومن هذا المنطلق فإننا لن نلتزم بالصبغة اللسانية المحضة التي تدعو إلى تكريس مبدأ المحايثة،ولا تتعامل مع النص إلا من خـــلال سعيها « في تحديد القواعد المبينة لتمفصلاته وتحولاته»[3] ، وفي مقابل هذا فإنه من المفترض أن تكون لدينا «معرفة محكمة بسياق الكتابة والتحليل من هذه الزاوية يكون العمل بالكامل مبنيا على أساس العلاقات بين النص وخارج النص»[4] وبذلك نكون في منأى عن ذلك « التقوقع المعرفي فيما عرف بالمحايثة أو ما يمكن دعوته بالجوهر الجواني للنص»[5] ،ومثل هذا التصور هو ما دفع بالناقدة الفرنسية جوليا كريستيفا إلى البحث « في صياغة رؤية كلية للنص تكون نسقية ومتحررة، بنيوية ووظيفية، علمية وتحليلية، نظرية وإجرائية، محايثة وخارجية في نفس الآن»[6]. ومن هنا يتعين ألا نطمـــئن إلى

[1]- .tzvetan Todorov, La littèrature en pèril, flammarion, coll« Cafè voltaire»,paris 2007, P 24, 25.

[2] ــ فرانسوا مورو، البلاغة :المدخل لدراسة الصور البيانية ،ترجمة محمد الولي،عائشة جرير،إفريقيا الشرق، المغرب ،2003 ،ص 86.

[3] .Julia kristeva, recherches pour une semanalyse : (Extraits), Editions -seuil,paris,1969 ,p18

[4] - Jauve vincent, poetique des valeurs Press universitaire de France,Paris,2001, p07

[5] ــ فريد الزاهي ،من تقديم ترجمته كتاب "علم النص" لجوليا كريستيفا،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1،1991،ص05

[6] ــ نفسه ، ص 05

«فكر بعض الذين يرفعون شعار لغوية الأدب ، وينادون بضم مادة الأدب وحـــشرها في قوالـــب البحث اللغوي البحت على نحو يطفئ وهجها ، ويقضي على أجمل ما فيها وهو الأدب نفـــسه»[1].

وبناء على هذه التصورات المتوازنة ، فإننا سننظـــر إلى الشعرية على أنها ذلك الحقل المعرفي الـــذي يسعى إلى « تكريس الجهد لاستنطاق خصائص الخطاب الأدبي بوصفه تجليا لبنية عامة لا يشـــكل فيها الخطاب إلا ممكنا من ممـــكناتها، ولهذا لا تبحث الشعرية في هذا الممكن فحسب، وإنما في الممكنات الأخرى أو في الممكن الآخر »[2] .

إن الآراء المتضاربة أحيـــانا، و الصارمة أحيانا أخـــرى، أعاقت كل النظريات الواردة في الشعرية عن تأسيس مفهوم كلي وشامل، لذلك يرى كثير من الدارسين أن« الشعرية علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، وأن معايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية»[3]، كما هاجم ريفاتير« الشعرية في وسائلها وغاياتها، لأنه يرى فيها تحطيما للنص، فضلا عن أنه مـــن العبث محـــاولة وضع نظرية في الشعرية، ذلك لأن نتائجها لا بدّ من أن تكون عمومية تنطبق على النصوص الأدبية على حد ســـواء، ولهذا فهي لا تستـــطيع تحديد خصوصية النص بوصـــفه نـــصاً فحسب، أي تحديد مكامن فرديته»[4].ولذلك فإنه من الصعب تحديد مفهوم قار للـــشعرية لكثـــرة تصنيفاتها ولخضوعها للمناهج النقدية والفلسفية المتعددة ،وعليه فإن القبض على شعرية ما لا يعدو أن يكون محاولة (مغامرة) اكتشاف ،لأن الخطاب الأدبي مهما كان جنسه يبقى عصيا على البـــوح بطرق اشتغاله النهائية وبترسبات تشكله ،وتبقى متعة البحث في ولوج المغامرة وكشف ما أمكن من خفايا التجربة الشعرية بمفهومها الواسع هي الخيار الأمثل في توجيه محددات الدراسة .

[1] إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب ، القاهرة، ط1، 2008، ص4.

[2] ـــ حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 17 .

[3] ـــ جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1986، ص 10

[4] ـــ حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، ص08

وتجدر الإشارة في ختام هذا التمهيد إلى أن ثمة نوع آخر من الشعرية يمكن أن يطلق عليه الشعرية الموضوعاتية ،إذ أن دراسات عدة «انطلقت من مفهوم الشعرية و لم تتحدد بالمنهج اللساني ... بل نظرت إلى شعرية الموضوع في تجلياته الموضوعاتية سواء أكان ذلك في الشعر أم في الفكر الذي ينطلق منه في عصره ،وهكذا نقرأ لياروسلاف ستيتكيفيتش عن شعرية الحنين في النسيب العربي الكلاسيكي ،كما نقرأ لسوزان ستيتكيفيتش عن أبي تمام والعصر العباسي ،وعن الشعر الجاهلي و شعرية الطقوس للمؤلفة نفسها ،وبالمثل يمكن أن نقرأ عن شعرية الحرب عند العرب قبل الإسلام ،ولا شك أن هناك أعمالا تطبيقية أخرى على الشعر العربي ،انطلقت من المنهج الألسني وغذته بمناهج أخرى في تحليلاتها ،وهي أعمال ظهر مصطلح الشعرية في عناوين بعضها واختفى في بعضها الآخر»[1] ويعكس هذا التصور مدى اتساع حقل الشعرية ومدى تشعب مفاهيمها وأنواعها.

[1] – حسن البنا عز الدين: الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر القديم، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1 ، 2003، ص60-61

1 – مقاربات الشعرية في التراث العربي:

أ – الإرهاصات الأولى:

لم يتبلور مصطلح "الشعرية" بشكل واضح في التراث النقدي العربي، وإنما كان مجرد ممارسات لغوية محدودة يفرضها واقع الشعر وطبيعة العصر الذي قيل فيه، ففي العصر الجاهلي ظهرت بعض المقولات التي لم تتعد الانفعال الشعوري الآني وغالبا ما تكون تفاضلا بين شاعرين أو أكثر، كما هو الحال في حكومة أم جندب[1] عند تفضيلها علقمة الفحل على زوجها امرىء القيس في وصف سرعة الفرس، مما يظهر أن«ملكة النقد عند الجاهليين كانت مبنية على الذوق الفطري لا الفكر التحليلي»[2].

واستمر الوضع نفسه تقريبا مع صدر الإسلام ثم مع حكم بني أمية وإن اختلفت الظروف السياسية والثقافية، ولكن بقي الذوق غير المعلل في كثير من الأحيان هو المقياس الأوحد في الحكم على شعرية النصوص.

أما في العصر العباسي، فقد شهدت المقاربات الشعرية تطورات متسارعة، اعتمدت على النقد المنهجي وتحّري القيم الجمالية، ويعد كتاب " طبقات فحول الشعراء" لابن سلام الجمحي (ت 232 هـ) أول كتاب نقدي هام عمل على صياغة مفهوم للشعر وتحديد خصائصه، وهو أول من وظف مفهوم "الطبقة" ويرجع ذلك إلى تساوي بعض الشعراء « في الجودة والعجز عن تعليل التفاضل الثنائي»[3] ، وهكذا يمكننا عدّ الجمحي من أوائل النقاد الذين ظهرت على أيديهم مؤشرات عالية في مستوى التأصيل للشعرية العربية القديمة.ففي كتابه السابق، لخص « آراء أساتذته من النحويين

---

[1] – ينظر: محمد ربداوي، النقد العربي القديم، مطبعة جامعة دمشق، 1989 ، ص 10 .

[2] – عبد العزيز عتيق، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط3 ، 1974 ، ص21 .

[3] – توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية: في التراث النقدي حتى نهاية القرن الرابع،منشورات عيون،الدار البيضاء،المغرب، 1987 ، ص17.

واللغويين الذين جاؤوا في القرن الثاني، وكان لهم نصيب في النقد، كما كان له فضل جمـع الآراء المبعثرة التي قيلت في الشعر والشعراء.وهو وإن لم يبلغ الكمال في المنهجية،إلا أنه من أوائـل مـن جهدوا في التأليف تأليفا منهجيا»[1] ،ومن جهوده البارزة حكمه على الشعر بأنه « صناعة وثقافـة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم،والصناعات... منها ماتثقفه اليد ومنها ما يثقفه اللـسان»[2] ،وهنا يظهر مصطلح "الصناعة" باعتباره مفهوما مركزيا في الكتابات النقدية المتوالية حـتى أصـبح يتصدر عناوين بعض الكتب مثل "كتاب الصناعتين : الكتابة والـشعر" لأبي هـلال العـسكري (ت395ه)، وقد ورد في تعريف الصناعة معجميا بأنها «حرفة الصانع وعملـه...وصـنيع اليـدين وصناعهما:حاذق في الصنعة..ولسان صنع:يقال للشاعر ولكل لسان بليغ..وامرأة صناع اليـدين: حاذقة، ماهرة بعمل اليدين»[3]،وهكذا يصبح الشعر صناعة كباقي الصناعات يـستوجب الحـذق والمهارة، وهو المفهوم الذي يتماهى تماما مع التصور النقدي لهذا المصطلح الذي يعني لدى ابن سلام «الحنكة النقدية، أو طول الممارسة للنشاط النقدي »[4] .

وهذه الممارسة هي المجال التطبيقي الذي يتمثله الناقد للتمييز بين جيد هذه الصناعة و رديئها. ومن الصناعات المستعارة لحقل الشعرية ،"النسيج" و" الحياكة" ،فقد كان « تشبيه الكلام بالنسيج منتشرا انتشارا واسعا لدى النقاد والبلاغيين العرب،ويشمل الشعروالنثر معا »[5]،واستمر هذا التشبيه الاستعاري متداولا في شبه إجماع لدى أغلب النقاد القدامى الذين اشتهروا بعد ابن سلام ،حيـث وصف بعضهم الشاعر المتفوق بـــ «النساج الحاذق الذي يُفوّف وشيه بأحسن التفويف،ويسديه وينيره، ولا يهلهل منه شيئا فيشينه» [6] .وفي السياق نفسه استعمل أولئك النقـاد مـصطلحا فنيـا

---

[1] – محمود ربداويز ،النقد العربي القديم ،ص45

[2] – محمد بن سلام الجمحي ،طبقات فحول الشعراء ،تحقيق محمود شاكر ، دار المعارف ،القاهرة (د.ت) ،ص07

[3] – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، معجم القاموس المحيط، دار المعرفة،بيروت،ط4 ،2009 ،مادة(صنع) ،ص757 .

[4] – عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002 ،ص35

[5] – محمد مفتاح ، المفاهيم معالم :نحو تأويل واقعي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،1999 ، ص21 .

[6] – محمد بن أحمد بن طباطبا ،عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982 ص05.

يتماشى وطبيعة الشعر من حيث دقة النظم وجمال النسق،ونقصد به مصطلح "الصياغة"،فمن المعروف لديهم أن «تنظم المفردات كما تنظم اللآلئ في السلك»[1] ،وكان الجاحظ(ت255ه) قد وظف الكثير من الصناعات المذكورة آنفا في مقولته المشهورة :«المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي...وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك ،فإنما الشعر صياغة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»[2] .وهنا يجمع الجاحظ بين السبك والصياغة والنسيج والتصوير جملة واحدة ، وبذلك تصبح هذه الإسقاطات الصناعية مجرد مقاربات تحاول تتبع الشعرية العربية والقبض على مدلولاتها المختلفة ،وهو ما يعني القدرة على التمييز بين جيد الشعر ورديئه،أو بين ما هو شعر وما هو ليس بشعر،وهذا ما رسخه قدامة بن جعفر(ت326 ه) بقوله: «ولما كان للشعر صناعة ،وكان الغرض من كل صناعة ،إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال، إذ كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن له طرفان ،أحدهما غاية الجودة، والآخر غاية الرداءة، وحدود بينهما تسمى الوسائط»[3].وهكذا يبقى مفهوم الصناعة بمختلف استعاراتها هو القيمة المهيمنة في تحسس نبض الشعرية العربية القديمة،عبر تراكماتها النقدية والبلاغية المتعاقبة،وقد تحقق ذلك وفق استراتيجية كلية سمحت باستنساخ نموذج معياري ثابت .

يتضح مما سبق أن ابن سلام استطاع أن يفجر النبع الأول في بناء الشعرية العربية القديمة من خلال تحويله تلك المادة السحرية(الشعر) وما ارتبط بها من شياطين الإلهام ومتاهات الذوق إلى ممارسة لغوية خاضعة للمعرفة النقدية المضبوطة ،ومن هذا النبع نهل باقي النقاد ،فهذا ابن قتيبة(ت276 ه)

[1] – محمد مفتاح ، المفاهيم معالم :نحو تأويل واقعي ،ص23 .

[2] – أبو عثمان عمرو بن عثمان الجاحظ ،الحيوان ،ج3 ،تحقيق عبد السلام محمد هارون،دار الكتاب العربي،بيروت،ط3 ،1999 ، ص 331 – 332 .

[3] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر ،تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي،المكتبة الأزهرية للتراث ،القاهرة،ط1 ،2006،ص55 .

يعتمد سلما للجودة، « يسمح هذا السلم بتمييز مواطن الجودة ومواطن الضعف في إنتاج يـــسمى الشعر»[1].

وهذا بالاعتماد على التناسب (المشاكلة)بين قطبي الثنائية المشهورة ،اللفظ والمعنى ،وفي السياق نفسه يربط ابن طباطبا (ت322 ه)إبداع الشاعر بذكر مهارة النساج والنقاش وناظم الجواهر[2] .كما تبنى قدامة بن جعفر(ت 326 ه)،الفكرة نفسها حيث توصل إلى«أن الشعر شأنه شأن أي منتوج صناعي، يمكنه أن يوفر منتوجا جيدا أو متوسطا أوضعيفا»[3]. لكنه طور ذلك إلى تأصيل مفهـــوم حقيقـــي للشعر يمكن من خلاله التمييز بين جيد الشعر ورديئه ،فالشعر عنده« قول موزون مقفى يدل علـــى معنى »[4] مع تأكيده على الانسجام بين هذه العناصر الأربعة المكونة للكتابة الشعرية،وهذه العناصر مثلت المنطلقات الأساسية لتصور الشعرية في الكتابات التالية لقدامة ،وبخاصة فيما عـــرف بنظريـــة عمود الشعر التي حدد معالمها المرزوقي في مقدمة شرحه ديوان الحماسة لأبي تمام،بعدما كانت مشتتة في كتب سابقيه، وتتمثل في«شرف المعنى وصحته ، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف .. والمقاربة في التشبيه،والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له،ومشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما.فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب معيار »[5]،وتعد هذه النظرية خطوة متقدمة في الصياغة النهائية للشعرية العربية في التراث النقدي العربي على الرغم مما يعتورها من نقائص ،وبخاصة عندما تجاهل أصـــحابها الإبداع الجديد الذي ظهر جليا في شعر أبي نواس(ت 198 ه)،ومسلم بن الوليد (ت 208ه)، وأبي تمام

---

[1] – جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي) ،ترجمة: مبارك حنون،محمد الوالي،محمد أوراغ ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ،ط2 ،2008 ، ص17.

[2] – ينظر: – ينظر:محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، ص12.

[3] – جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية(تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي)،ص17.

[4] – قدامة بن جعفر ،نقد الشعر ،تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي،ص55 .

[5] – أبو علي أحمد بن محمد الحسن المرزوقي ،شرح ديوان الحماسة،ج1 ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط1 ،1951،ص09

(ت231 ه)،والمتنبي (354 ه) ومن نحا نحوهم. وحجتهم في ذلك ما توفر للشعر من «ألفاظ معروفة وأمثلة مألوفة،لا ينبغي للشاعر أن يعدوها ،ولا أن يستعمل غيرها..» [1].لكن الشعراء المحدثين ، رفضوا هذا الحجر الفني ، وتمردوا عليه، وأصبح كل همهم « البحث المستمر عن كيفية التعبير عن هذه التجارب الشعرية الشعورية ،ضمن إطار فني يؤهلهم إلى تجاوز القوالب الجاهزة ،والصيغ المكررة ،ويمكن أن نستخلص ذلك من الأمور التي استدعتها المرحلة»[2]

ولعل من أبرز الأمور التي شهدتها تلك المرحلة هو ذلك التطور الحضاري الذي عم البيئة العربية في مختلف المجالات ،وبصورة أخص في المجال الثقافي،مما استدعى فضاءات أرحب للإبداع تتجاوز الحدود الضيقة للبناء التقليدي للقصيدة العربية مثلما قدمه ابن قتيبة في نموذجه النظري المعروف [3]:

1 – ذكر الديار ومخاطبة الربع ،ووصل ذلك بالنسيب،وما يتبعه من شدة الوجد،وألم الفراق، وفرط الصبابة والشوق.

2 – وصف الرحلة وما يتخللها من مشاق السفر ومكاره المسير و إنضاء الراحلة .

3 – المديح وفيه يكون تعداد فضائل الفرد أو الجماعة ،وهو الجزء المتمم للممارسة الشعرية .

هذا النموذج الذي ضايق الشاعر المحدث ،وضيق عليه ، ورسم حدودا نهائية للمغامرة الشعرية ، ومن خلاله «أغلقت مرة واحدة وإلى الأبد مرحلة الإنتاج الشعري الجديد باعتباره نموذجا»[4] ،وتبعا لذلك فإن على الشاعر أن يتقيد بالمعايير الصارمة لهذا النموذج ،وأن يقر باستنفاد المعاني ،وبأن الأول لم يترك للآخر شيئا.ولذلك اقتصرت شعرية النص على «ما أجمع عليه النقاد والبلاغيون من

[1] – ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1 ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ،بيروت،ط5، 1981، ص128.

[2] – نور الدين السد، الشعرية العربية :دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1995،ص71-72.

[3] – ينظر: أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة،الشعر والشعراء،ج1،تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف ،مصر ،1966،ص119-120.

[4] – جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي) ،ص27 .

قواعد استحسنوها وأبيات استجادوها .ما على الأديب الناشئ إلا الاهتداء بها والنسج على منوالها»[1] وقد اعترف الشاعر المخضرم كعب بن زهير بهذا التوجس فقال :

ما أرانا نقول إلا رجيعا   و معادا من قولنا مكرورا[2]

وهكذا أصبح النسج على المنوال من ثوابت الخطاب النقدي القديم ،حتى أصبح كثير من النقاد ، لا هم لهم إلا تتبع زلات الشعراء وهفواتهم،متخذين من مبحث " السرقات" سلاحا يشهرونه في وجوههم مثلما فعل ابن وكيع(ت392ه) في كتابه"المنصف في نقد وبيان سرقات المتنبي ومشكل شعره " وأبو علي الحاتمي(ت 388 ه) في مؤلفه "الرسالة الموضحة في ذكر سرقات أبي الطيب المتنبي وساقط شعره" والصاحب بن عباد (ت385 ه) في"الكشف عن مساوئ شعر المتنبي"وكلهم أجمعوا على خصومة المتنبي، متجاهلين الموضوعية والإنصاف [3] !! وهذا بخلاف الحسن بن بشر الآمدي(ت 370ه) في كتابه "الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري" والقاضي عبد العزيز الجرجاني(ت392 ه) في كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" الذين اجتهدا في أن يكونا منصفين ،وعلى الرغم من هذا الإنصاف المشروط، حدثت القطيعة بين النقاد وكثير من المبدعين في جو من التخاصم والتجاوز،وبالتالي غيبت شعرية النص الأدبي المحدث و لم تكتسب شرعيتها الحقيقية إلا في عهود لاحقة من خلال الجهود المتضافرة والمميزة لكل من عبد القاهر الجرجاني (ت 471 ه) وحازم القرطاجني (ت 684 ه) .

إن ما تجدر الإشارة إليه في هذا السياق – أيضا – هو إسهامات الفلاسفة المسلمين العميقة في دراسة الشعر والشعرية ،حيث « لم يشغلوا مثل النقاد بتفسير النصوص الأدبية والحكم عليها، وإنما ركزوا جهودهم في تحديد مفاهيمهم وتصوراتهم النظرية للشعر وغاياته وأشكاله.بل توجهت

---

[1] – توفيق الزيدي ،مفهوم الأدبية :في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع ،ص168 .

[2] – كعب بن زهير ،الديوان ، شرح ودراسة : مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1980، ص69. .

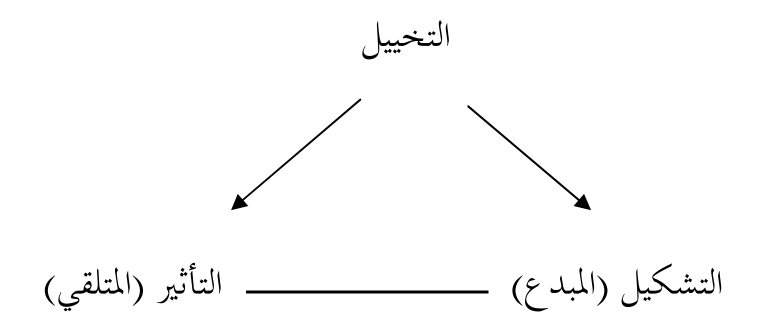
[3] – ينظر :عبد القادر بقشي ،التناص في الخطاب النقدي والبلاغي:دراسة نظرية وتطبيقية ،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ،المغرب، 2007 ،ص33 – 34 -35 .

طموحاتهم إلى محاولة استخلاص القوانين الكلية للشعر'مطلقا' التي تشترك فيها جميع الأمـــم علـــى اختلافها»[1] وهذا الطموح هو أقصى ما تسعى إليه الشعريات المعاصرة على مختلف توجهاتها.

يستند مفهوم الشعرية لدى الفلاسفة المسلمين إلى فكرة "المحاكاة"،إذ يرون الشعر محاكاة ،وهـــو يشترك مع باقي الفنون في هذه الخاصية الجوهرية ،مثل النحت والرسم ،وإنما يتميز الـــشعر عنـــها بطبيعة الأداة المستخدمة،حيث ينظر إليه بوصفه فنا للقول،وذلك من خلال تشكيل المعنى في صورة شعرية، ويحصل ذلك بـــــواسطة "التخييل".

تقوم المحاكاة على الإيهام بشبيه الشيء ،وهو ما من شأنه أن يحقق تأثيرا في المتلقي،ووفـــق هـــذا التصور فهي«تعني المشابهة والمماثلة ولا تعني المطابقة»[2].أي ليس المقصود تصوير الواقع كما هـــو، وإنما إعادة صياغته وتشكيله من جديد ،زيادة في استحسانه أو استهجانه بحيث يكون للتجاوز دور حاسم في هذا الإيهام .

أما التخييل فهو مرتبط بالمبدع والمتلقي معا،ويعني في أوضح مفهوماته تشكيل حقيقة ما تشكيلا جماليا مؤثرا،أي أنه يجمع بين« التشكيل والتأثير ،وهذان المعنيان يشكلان القياس الشعري، فالتشكيل هو المقدمة المنطقية لهذا القياس، والتأثير هو النتيجة المنطقية على تلك المقدمة»[3] .ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي :



[1] - ألفت محمد كمال عبد العزيز،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين:من الكندي حتى ابن رشد،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 ،ص 03 .

[2] - ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين :من الكندي حتى ابن رشد ،ص82 .

[3] - نفسه ،ص 127 .

يبدو من خلال هذا الشكل أن التخييل أعم من المحاكاة ،لكن الحقيقة أن كلا المصطلحين،قد يضيق مفهومهما أو يتسع بحسب القصدية من استعمالهما، فالتخييل قد يستخدم في بعض المواضـــع «دالا على"التصوير" فيصبح متضمنا لكل ما هو محاكى، بحيث تكون المحاكاة بمعناهـــا الـــضيق – وهـــو التصوير أو التشبيه على نحو خاص – مرادفة للتخييل،فيصبح التخييل تشبيها أو لونـــا مـــن ألـــوان الاستعارة»[1]، وهكذا قد يتطابق مفهوم المحاكاة مع مفهوم التخييل ،كما قد يضيق مفهوم أحـــدهما ليسعه الآخر.

وانطلاقا من هذين المفهومين المحوريين، تحددت مفاهيم الشعرية في منحاها الفلسفي، وهو مـــا يؤكده الفارابي(ت339 ه)، عندما يذهب إلى أن « القول إذا كان مؤلفا مما يحاكي الشيء، و لم يكن موزونا بإيقاع فليس يعد شعرا، ولكن يقال هو "قول شعري"، فإذا وزن مع ذلك وقسم أجزاء صار شعرا»[2]. ويتضح أن الشعرية عند الفارابي متعلقة أساسا بوجود "المحاكاة"، وبهـــذا فإنـــه يزحـــزح "الوزن" من صدارة الترتيب ليجعله واحدا من باقي المتممات في بناء القصيدة العربية، وأما مقتـــرح "القول الشعري" فإنه ينمّ عن وعي عميق بطبيعة الإبداع الأدبي،وهو ما يعني أن الفلاسفة كـــانوا« أكثر النقاد جرأة في اعتبار الوزن أمرا ثانيا ضمن محددات "الشعر"، إن القول الشعري الحق عندهم هو ما توفرت فيه المحاكاة والتخييل بغض النظر عن كونه موزونا أو غير موزون»[3] ،أي أنهم«جعلوا الأولوية المطلقة لعنصر المحاكاة (أو التخييل) على عنصر الوزن، لأن المحاكاة هي الـــسمة النوعيـــة الخاصة التي تكسب القول سمة الشاعرية »[4] ،وليس بعيدا عن هذا الموقف ،يرى ابن سينا (ت428 ه) بأنه «قد تكون أقوال منثورة مخيلة، وقد تكون أوزان غير مخيلة، لأنها ساذجة بلا قول، وإنما يجـــود

[1] – ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين :من الكندي حتى ابن رشد ،ص128

[2] – أبو نصر محمد الفارابي،جوامع الشعر،ضمن كتاب (تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد)،تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،لجنة إحياء التراث،القاهرة ،1971 ،ص 172.

[3] – أحمد بيكيس ،الأدبية في النقد العربي القديم :من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة،عالم الكتب الحديث ،إربد، الأردن، ط1 ،2010 ،ص 75 .

[4] – ألفت محمد كمال عبد العزيز، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين :من الكندي حتى ابن رشد ،ص252 .

الشعر بأن يجتمع فيه القول المخيل والوزن»[1] ، ويؤكد في موضع آخر بأن مصدر الشعرية،يكمن في الالتذاذ بالمحاكاة والانسجام في التأليف الموسيقي« فمن هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرا يسيرا تابعة للطباع.وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعا. وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته، وبحسب خلقه وعادته»[2]،فالشعرية في نظر ابن سينا تأخذ بعدا نفسيا يرتبط بطبائع الناس، من أجل ذلك كان اهتمامه منصرفا إلى علل كتابة الشعر وهي محصورة عنده في :

أ – الاستمتاع الشعوري بمحاكاة أشياء العالم .

ب – ميل النفس ،وتجاوبها مع الألحان، والتذاذها بالإيقاع والموسيقى .

وفي السياق نفسه ،يرى ابن رشد (ت 520 ه) أن الوزن وحده غير كاف في توليد الشعرية، ويتبنى في ذلك ما ذهب إليه أرسطو إلى أنه «كثيرا ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعارا ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط ،كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش »[3] ،والنتيجة من ذلك كله أن الأقوال الموزونة لا تعد شعرا بالضرورة لأن الشعرية متولدة أساسا عن الأدوات التي يصنعها "التخييل" والتي توظف في الشعر بطريقة آلية، وقد يكون الوزن أداة من أدواتها .

وهكذا يكون "التخييل"و"المحاكاة" هما العنصران الحاسمان في بناء الشعرية،ومن خلالهما قد تتحول بعض النصوص النثرية إلى أقاويل شعرية تتقاطع مع الشعر في سحره وبيانه وإن افتقدت إلى وزنه وموسيقاه ،وهنا يبرز "العدول" أو"التغيير" – بتعبير ابن سينا وابن رشد[4] – بوصفه أداة فنية فارقة

---

[1] – أبو علي الحسين بن سينا،فن الشعر من كتاب الشفاء ،ضمن كتاب (فن الشعر لأرسطو طاليس) تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ،1953، ص 168.

[2] – أبو علي الحسين بن سينا،فن الشعر من كتاب الشفاء ،ص172.

[3] – أبو الوليد محمد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس (فن الشعر) ،ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو ،تحقيق محمد سليم سالم ،لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة 1971 ،ص204 .

[4] – ينظر : ألفت محمد كمال عبد العزيز ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين :من الكندي حتى ابن رشد ،ص219 إلى 251 .

تعمل على مغايرة المألوف وبالتالي يتحول القول الحقيقي إلى "شعر" أو إلى" قــول شــعري" عــبر صياغته الخاصة والمؤثرة .

والجدير بالملاحظة أن لفظة "الشعرية" الواردة في المقولات السابقة ،إذا قابلناها بالمفاهيم الشعرية المعاصرة ،فإنها «لا تملك مقومات الاصطلاح فهي غير مشبعة بمفهوم معين،كما أنها لم تكرس تماما في النصوص العربية القديمة، فضلا عن النصوص المترجمة عن أرسطو والنصوص التي شرحت كتابــه (في الشعرية)..» [1]،لكن اللافت في الشعرية العربية القديمة،هو ما ذهب إليه ابن البناء المراكــشي(ت 721 ه) فقد استطاع أن يكسر الحدود بين الشعر والنثر ،ويرى بأنهما يتداخلان في إطار أفق فني وجمالي واحد، وبناء على ذلك «فالمنظوم إذن يكون شعرا وغير شعر،كما أن الــشعر يكــون منظوما وغير منظوم .وأهل العرف يسمون المنظوم كله شعرا،ولا يسمون شــيئا مــن المنثــور شعرا،فعرض من أجل ذلك اشتراك في اسم الشعر »[2]. ويعضد هذا الفهم المتطور للشعرية المقولات السابقة للفارابي وابن سينا وابن رشد،وإن جاوزهم بصورة أكثر جرأة في التخفيف من حدة الوزن حيث وجود "التخييل" هو الحد الفاصل بين ما هو شعري وما هو غــير شــعري،ولو في غيــاب الوزن،وبالتالي قد يرقى المنثور إلى مقام الشعر إذا كان القول فيه مبنيا على التخييل.وهذا التــصور النقدي في منحاه الفلسفي يعكس قدرة أولئك البــاحثين الفلاســفة في صــياغة مجموعــة مــن المفاهيم،كمفهوم الإغراب الذي يعني التراكيب اللغوية غير المعتادة من التغــييرات [3] ،وهــو مــن السمات الأسلوبية الفارقة في تحقيق شعرية النصوص الإبداعية .

ب – عبد القاهر الجرجاني ونظرية النظم :

[1] – حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية :دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ،ص12

[2] – ابن البناء العددي المراكشي،الروض المريع في صناعة البديع ،تحقيق رضوان بنشقرون ،دار النشر المغربية ،الدار البيضاء ، المغرب، 1985 ،ص 82 .

[3] – ينظر:ألفت محمد كمال عبد العزيز ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين :من الكندي حتى ابن رشد ،ص 223 ، 224 .

تركزت اهتمامات الجرجاني(ت471 ه) في كتابيه " دلائل الإعجاز"و"أسرار البلاغة" على دراسة النص القرآني من حيث إعجازه البلاغي والأسلوبي،ثم امتدت هذه الاهتمامات إلى الكشف عن تجليات "الأدبية" في باقي النصوص الأدبية،وبخاصة الشعرية منها،فالشعر في «في لسان العرب غريب النزعة عزيز المنحى»[1]، ولذلك جعلوه «ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطائهم وأصلا يرجعون إليه في الكثير من علومهم وحكمهم،وكانت ملكته مستحكمة فيهم شأن الملكات كلها»[2] . ومادام الشعر بهذا الشرف والمكانة فقد اتخذه الجرجاني مطية لفهم بلاغة القرآن وإعجازه، فأقام من أجل ذلك شعرية خاصة،قوامها ما بات يعرف بنظرية النظم ،ويعرف النظم بأنه « التأليف والتنظيم والترتيب والجودة،ومن ذلك صنف النظم في علوم البلاغة باعتباره يسعى إلى رصف الكلمات وترتيبها وجودتها، وفي حسن التخير ومعرفة الموقع المناسب »[3].والنظم بهذا المفهوم يستدعي عدم الفصل بين اللفظ والمعنى ، فالجودة تكمن في القدرة على التأليف بينهما ،ولهذا يرفض الجرجاني « أن تكون المزية بأي منهما دون الآخر، باللفظ وحده، أو بالمعنى وحده، ونظر إلى المزية على أنها متعلقة بالمجموع المتآلف بينهما ،أي بالتركيب أو النظم »[4] ، ويؤكد أن الغاية من الكلام إنما هو في تناسق الدلالة وانسجام الألفاظ، إذ «ليس الغرض بنظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق ،بل أن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل.وكيف يتصور أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه على بعض »[5] .وهذا ما يعني أن اللفظة في ذاتها لا اعتبار لها إلا بمراعاة« مكانها من النظم، وحسن ملاءمة معناها

---

[1] – عبد الرحمن بن خلدون ،مقدمة ابن خلدون،ضبط وشرح وتقديم محمد الإسكندراني،دار الكتاب العربي،بيروت،ط2 ،1998 ، ص 521 .

[2] – عبد الرحمن بن خلدون ،مقدمة ابن خلدون ،ص 522 .

[3] – صالح بلعيد ،نظرية النظم ،دار هومة ،الجزائر ،2002 ،ص134.

[4] – عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب :في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط1 ، 2005 ، ص 83 .

[5] – عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز : في علم المعاني ،تحقيق وتعليق محمد رشيد رضا،دار المعرفة للطباعة والنشر،بيروت، 1978 ،ص 41 .

لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها »[1] ،ولذلك لم يكترث الجرجاني بقضية الـــوزن في بنـــاء شعرية النظم،ليس إنكارا له،وإنما يرى بأن الوزن ملتصق بالشعر على وجه اللزوم ،وفي المقابل يرى الفضل في النظم إنما يرجع إلى توخي معاني النحو في معاني الكلم[2] ،مع التأكيد على « أن المزية في النظم الشعري ،لا ترجع إلى معاني الكلم في أنفسها، ولا إلى معاني النحو والوجوه والفروق التي من شأنها أن تكون فيه،من حيث هي على الإطلاق وإنما ترجع إلى ما يتوخاه الناظم في تلـــك المعـــاني جميعا من مقاصد وأغراض»[3] .فالمزية إذن متعلقة بطبيعة المقاصد والأغراض التي تجمع بين معـــاني الكلم ومعاني النحو ليتشكل حاصل النظم .ومن هذا المنطلق أثار الجرجاني قضية هامة ترتبط بالمعنى ومعنى المعنى ،حيث يقصد «بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واســـطة .وبمعـــنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[4] . ويتحقق "معنى المعنى" في الغالب من خلال حدوث الإزاحة (الخرق) على المستوى الدلالي

إذ يتعلق الأمر بعلم البيان مثل الاستعارة والكناية والمجاز وعلى المستوى التركيبي (النحوي) ، يتعلق بعلم المعاني كالتقديم والتأخير والحذف والقصر،ومن خلال هذا الخرق تنتج المفارقة بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية ،وهذا يعني أن النظم إنما يتحقق وفق طريقة مخصوصة ،وليس بضم لفظة إلى أخـــرى من غير تناغم ينتج بين معنييهما ،فمن خلال هذا التناغم تحدث صورة كلية « هي صورة العقل في الكلام،إن صحت العبارة.بمعنى أنها غير موجودة في ظاهر النص،وإنما يتوصـــل إليهـــا بـــالتفكير في العلاقات الخفية التي تشد بناءه»[5] .ويتوقف تلقي هذه الصورة على آليات القراءة على المـــستوى النفسي والاجتماعي من جهة وعلى مستوى طبيعة التشكيل الفني نفسه من جهة أخرى .

---

1 – عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الإعجاز : في علم المعاني ،ص 36 .

2 – ينظر :صالح بلعيد ،نظرية النظم ،ص 105 ،134، 161 .

3 – عبد الواسع أحمد الحميري ، شعرية الخطاب : في التراث النقدي والبلاغي ، ص 91 ، 92 .

4 – عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز : في علم المعاني ، ص 258 ، 259 .

5 – حمادي صمود ،التفكير البلاغي عند العرب : أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري (مشروع قراءة) ،منشورات الجامعة التونسية، تونس ،1981، ص 520 .

هكذا – إذن – قامت شعرية النظم عند الجرجاني على ترتيب الألفاظ وتواليها وفق نظام خاص ،يستجيب لنسق المعاني،وبذلك تكون قد «حاولت أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء متجاوزة – بذلك – إشكالية البلاغـيين ،أصـحاب اللفـظ وأصحاب المعنى »[1] .ومن ثم يكون الغرض من شعرية النظم هو تقاطع المعنى الحسن مـع اللفـظ الحسن ،وفي نقطة التقاطع تتولد قمة الفصاحة والبلاغة،مما يعني أن النحو في ذاته ليس هـو المنـتج للشعرية،وإنما هو الوسيلة الأساسية الموجهة لكل خطاب فني .

ج – حازم القرطاجني ونظرية التخييل :

يعد القرطاجني من المنظرين البارزين لمفهوم الشعر والشعرية ، ويقوم تنظيره على أسس منهجية يأتي في مقدمتها ، الفصل البين بين الخطاب الشعري والخطاب النثري ، على الرغم من إقراره بوجود تخوم بين الخطابين تصل حد التقاطع أحيانا .واللافت أن حازم قصر الخطاب النثري على فن الخطابة متأثرا في ذلك بالفكر الأرسطي .

هكذا « يبدو تأثر حازم بالمحاكاة الأرسطية جليا ، إلا أنه يجعل المحاكاة في الشعر العربي للماضي ، وهنا يقف على الأساسي النفسي ، لموقف الشاعر منذ العصر الجاهلي ألا وهو «الذكرى» ، هذا الأساس الذي يجعل الشاعر خائفا من المستقبل محاولا إعادة الماضي الدارس في القصيدة »[2] ، والمحاكاة من هذا المنظور هي أساس عملية التخييل حيث الشعر «ليس بعد شعرا من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل»[3] ، فالتخييل إذن هو أساس العملية الإبداعية من خلال ما يقترن بالكلام «من إغراب ، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا

1 – حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية : دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ،ص26

[2] جودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي – حتى القرن الثامن الهجري – دار الآداب ، ط1 ، 1984 ، ص 62

[3] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، منشورات دار العربي الاسلامي ، بيروت ،1981 .ص 62

اقترنت بحركتها الخيالية قوي انفعالها وتأثرها »[1] وهو ما يحدد طبيعة البنية الأسلوبية والقيمة الجمالية للعمل الغفنى .

وسيكون من شأن الشعر بوصفه كلاما مخيلا «أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه »[2] ، وفي هذه إشارة مبكرة إلى جمالية التقبل بحسب نظريات النقاد المحدثين .فالخطاب الشعري إذن خطاب تخييلي يقوم على «إيهام مستقبل الخطاب الشعري بوجود ما ليس موجودا فيما هو موجود في الواقع المحسوس أو المدرك فيكون مزيفا عبقريا »[3] وعبقرية التزييف هي روح العمل الأدبي وجوهره ، وهو الأمر الذي أجمع عليه البلاغيون القدامى عندما أكدوا أن أعذب الشعر أكذبه ، ويقوم الكذب في هذه الحالة على مجموعة من«التمويهات والاستدراجات ترجع إلى القول أو إلى المقول له»[4] ويشترك في هذه الآليات الخطاب الشعري كما الخطاب النثري الذي يهيمن عليه الوظيفة الجمالية.

وعليه فمهما توفرت في الشعر من صنوف البلاغة والبراعة النحوية ، والاقتدار اللغوي والعروضي ، فإنه لا يعد شعرا حقيقا ، ما لم يتوفر فيه عنصر التخييل .

المبنى على المحاكاة ، هذه الأخيرة التي اعتبرها بعض الدارسيين ضربا من التناص ،وعدوا القرطاجني «الأول من النقاد العرب الذي يصطنع هذا المصطلح وهو يريد به التأثر إما بثقافة المجتمع ، وإما بالمثاقفة مع النصوص الشعرية التي قد تتفرد ببعض المعاني الجديدة » [5] ، وهنا يظهر تميز القرطاجني في التنظير للشعرية «وخصوصا في تفرده بمسألة المحاكاة والتخييل »[6] من ذلك إقراره «بالفضل في

---

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص 69

[2] ننفسه ، ص 69

[3] الطاهر بومزبر ، أصول الشعرية العربية – نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري ، منشورات الاختلاف الجزائر ، ط1 ، 2007 ،ص51

[4] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص63.

[5] عبد الملك مرتاض ، نظرية النص الادبي ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط2 ، 2010 ، ص243

[6] نفسه، ص244.

الشعر للمعاني التخييلية فالشعر عنده تعجب وإغراب »[1] ، وفي مقابل هذا التخييل الشعري ، فإنه يرى أن الخطابة تقوم على الإقناع ،لكنه لا يمانع في أنه يستفيد الشعر من الوظيفة الإقناعية كما تستفيد الخطابة من الوظيفة التخييلية لأن «القصد في التخييل والإقناع عمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعل واعتقاده »[2] ، وهكذا مادامت الغاية واحدة ، فإن الوظائف المستخدمة ستكون متداخلة في كثير من الأحيان تصريحا أو تلميحا.

على الرغم من أن حازما كان «الناقد الأكثر تأثرا بنظريات ومنطق أرسطو ،عبر الفارابي وابن سينا ، فإنه الأكثر تنبيها إلى مخاطر التطبيق الحرفي لتلك النظريات الشعر العربي»[3] وهذا ضرب من المثقافة الإيجابية التي تبدع وتزهر وتثمر.

2- الشعرية في الدراسات الغربية :

عرّف أفلاطون – منذ القديم – الجمال بأنه «الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة جميلـــة »[4]، وانطلاقا من هذا التعريف المختصر المكثف وبالصياغة نفسها، عرّف جاكوبسون الأدبية بـــ « أنها هي التي تجعل من إنتاج ما إنتاجا أدبيا »[5] ، و قد اجتذب هذان التعريفان المختصران جون كـــوهن فعرّف الشعرية بأنّها « هي ما يجعل من نص ما نصا شعريا »[6] ، وهذا التعريف الأخير يُعد النـــواة الأساسية في تعريف الشعرية بمختلف توجهاتها، لكنه يحتاج إلى شرح وتحليل من خلال البحث عن مقولات الشعرية عند أهم أقطابها الغربيين:

[1] جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي ، ص61

[2] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص 19

[3] جودت فخر الدين ، شكل القصيدة العربية ، ص 62

[4] – جون كوهن، النظرية الشعرية، الجزء الثاني: اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط4 ،2000، ص259

[5] – نفســـه، ص259

[6] – نفســـه، ص260 .

أ – جاكوبسون ومفهوم الوظيفة الشعرية:

يركز جاكوبسون في أبحاثه العلمية على ما سماه بالوظيفة الشعرية مستفيدا من منطلقاته اللسانية في مقاربة الخطاب الأدبي، لذلك فهو يعرف الشعرية بأنها « الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص»[1] ، وبالتالي فهو يرى بأن كل رسالة لفظية لا تخلو من الوظيفة الشعرية، ولكن ليس بالضرورة أن تكون هي المهيمنة في كل الخطابات، لأنها « مجرد مكوّن من بنية مرّكبة، إلاّ أنها مكوّن يحول بالضرورة العناصر الأخرى ويحدد معها سلوك المجموع»[2] ، وهذا يعني الارتباط الوثيق بين كل الوظائف في الرسالة الواحدة، وإنما بروز وظيفة مهيمنة، يساعد في تصنيف الخطابات وتمييز أشكالها. ومن هذا المنطلق يرى جاكوبسون بأن النص الأدبي « يجب أن يعرف كإبلاغ لغوي تكون فيه الوظيفة الجمالية مهيمنة، وتعريف الوظيفة الجمالية كقيمة مهيمنة للأثر الأدبي يكمن في تحديد التراتبية الموجودة بين مختلف الوظائف اللغوية داخل الأثر الأدبي، هكذا تكون هيمنة الجانب الجمالي في اللغة، هي المميز الوحيد للغة الشعرية »[3] ، وبهذا التعريف يؤكد جاكوبسون على حضور الشعرية في مختلف الرسائل اللفظية الشعرية منها والنثرية، ويقوى هذا الحضور أو يضعف بناء على درجة هيمنة الوظيفة الشعرية وبالتالي – حسب جاكوبسون دائما – فإن « وقف الشعريات على الشعر محاولة مضللة ومغالية في التبسيط»[4] ،وعلى هذا الأساس تبرز قيمة الدراسات الشعرية التي يقوم موضوعها على الإجابة عن السؤال الجوهري: « ما الذي يجعل من رسالة ما أثرا فنيا»[5] .

---

[1] ــ رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ،1988 ، ص78 .

[2] ــ نفســـه، ص19 .

[3] ــ خالد سيلكي، من النقد المعياري إلى التحليل اللساني، مجلة عالم الفكر، ع1 ،2 ،1994 ، نقلا عن صالح هويدي ،النقد الأدبي الحديث قضاياه ومناهجه، منشورات السابع من أبريل، ليبيا، ط1 ، 1426 ه، ص103 .

[4] ــ الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2007 ،ص55 .

5 ــ رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص28 .

لم يكتف جاكوبسون في جوابه عن السؤال بالحدود اللسانية لوحدها، بل تعداها إلى اللغة الإشارية حيث « ترتبط العديد من السمات الشعرية لا بعلم اللغة لوحده، بل بمجمل نظرية الأدلة أي بتعبير آخر بالسيميولوجيا»[1]، ولهذا فإن الشعرية « تسعى إلى استنباط الشفرات المعيارية التي ينطلق منها الجنس الأدبي»[2]، كما أنها « تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي اللغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه من إشارات موحية لا تظهر في الكلمات، لكنها تختبىء في مساربها»[3]، ومن خلال هذه الإشارات الموحية، تنشأ علاقات جديدة تؤدي إلى تشكلات دلالية متعددة، حيث تكون الهيمنة – دائما – للوظيفة الشعرية.

الوظيفة الشعرية – كما هو معلوم – واحدة من جملة الوظائف التي طوّرها جاكوبسون، تبعا، لمخططه التواصلي المعروف، حيث قام بتوزيع الوظائف على عناصر التواصل وفق المخطط الآتي[4]:

سياق
(وظيفة مرجعية)

مرسل	رسالة	مرسل إليه
(وظيفة انفعالية أو تعبيرية)	(وظيفة شعرية)	(وظيفة إفهامية)

قناة
(وظيفة تنبيهية)

شفرة
(وظيفة ما وراء لغوية)

[1] ـــ جيزيل فالانسي، النقد النصي، ترجمة رضوان ظاظا، مجلة عالم المعرفة، ع221 ، ماي1998 ، ضمن سلسلة مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص220 .

[2] عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3 ،1993 ، ص21 .

[3] ـــ نفسه، ص20 .

[4] ـــ ينظر: رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 27 ، ص 33 .

إن هذا المخطط يوضح العوامل المكونة لكل حدث لساني مع ما تولده من وظـائف لـسانية، وفي الخطابات الأدبية يكون التركيز على الرسالة وعلى الوظيفة الشعرية الناتجة عنها، وهنا يجب التأكيد على أن « الوظيفة الشعرية لا تقتصر على الشعر وحده، كما أن الشعر، لا يقتصر علـى الوظيفـة الشعرية وحدها رغم هيمنتها على بقية الوظائف الشعرية بنسب متفاوتـة لخلـق نظـام هرمـي للوظائف»[1] .

على الرغم من اجتهادات « جاكوبسون»، فهناك من يطعن في الكفاية الاصطلاحية لنموذجـه الاتصالي المقترح وبخاصة في استخدامه لمصطلح « الرسالة»، فجاكوبسون « يـستخدم مـصطلح (رسالة) بمعنيين مختلفين، يكون مرة بمثابة (معنى)، ويكون مرة أخرى بمثابة (شـكل لفظـي) »[2] ،وهكذا فإن« فكرة إيجاد أساس تصنيفي لنمـوذج الاتـصال لـدى ياكوبـسون، تبـدو غـير عملية...والتفكير في اللغة... لم يكن عن اجتراح وظائف لغوية جديدة »[3] ، لكن هذه الانتقـادات الموجهة لمخطط التواصل في مجملها « تشكو من ضعف في فهم تصورات ياكوبسون »[4] ؛ ذلك أن الفراغات المتروكة يمكن أن يملأها الدارس بالتصورات المناسبة، حيث يشترك الدارسون في الخطوط العامة بينما تبقى التفاصيل من اجتهادات كل طرف على حدة.

ومن القضايا الهامة التي أثارها جاكوبسون ما يعرف بشعرية التكافؤ والتوازي أين يكون التركيز على محوري الاختيار والتأليف،حيث «الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل(التكافؤ/م) والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق،بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية على المجاورة،وتسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل (التكافؤ – م) لمحور الاختيار على محور التأليف.ويرفع التماثل (التكافؤ– م) إلى مرتبة

[1] – يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ، 2008 ،ص59

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص92 .

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، ص 92 .

[4] – يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، ص57 .

الوسيلة المكونة للمتوالية »[1]،وهذا كله ناتج عن الوظيفة الشعرية التي تكون نسقا جديدا من التأليف نتيجة تحول مبدأ التماثل من عمله في محور الاختيار وفق الاختيارات الممكنة إلى محور التأليف،لكن المؤسف «أن المنطقة الشعرية التي رصدها ياكوبسون تتجاهل كثيرا من الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى التي تتوفر على الوظيفة الشعرية،وربما تكون« قصيدة النثر»أشد شاخص يقف بإزاء فرضية ياكوبسون،وكذلك الأمر مع بعض الكتابات الصوفية العربية»[2]. وعلى الرغم من تجاهل جاكوبسون لبعض الأنواع الفنية الأخرى فإنه لا يعني أنه ينكرها أو ينفيها، فقد أكد بأن « هناك أنماطا أخرى من النثر الأدبي تشكل المبدأ المنسجم للتوازي »[3] ، وإن رأى بأنها أشد استعصاءً من دراسة الشعر أو اللغة العادية[4] . وفي هذا السياق يرى بعض الدارسين أن هناك جملة من الأنماط النثرية الخاضعة لمبدأ التوازي في الأدب العربي مثل ذلك الفن الذي « أطلق عليه أصحابه (المقامات) التي تشكل عملا أدبيا نثريا يتاخم أو يلامس حدود الشعر من خلال التوازي القائم على المشابهة والمجاورة في الآن نفسه »[5] . والتوازي - اختصارا- هو الذي يعطي للخطاب بعده الفني من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أي أنه « يستغرق كل الأدوات الشعرية اللسانية التكرارية الممكنة التي تعمل في شكل قوانين مجردة تؤثر في بنية الخطاب الأدبي ،كما تؤثر في دلالته أو قيمته الإخبارية التي تتحول إلى قيمة جمالية بفعل الضغط الممارس من قبل بنية التوازي » [6] ، وبالتالي فإن بنية التوازي تتبدى في الشعر كما في النثر وإن اختلفت أشكال هذا التبدي.

---

[1] – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 33 .

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 95 .

[3] – رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 108 .

[4] – ينظر: نفسه، ص 108 .

[5] – الطاهر بومزبر،التواصل اللساني والشعرية:مقاربة تحليلية لنظرية جاكوبسون،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،ص64 .

[6] – نفسه، ص59 .

إن ما قدمه ياكوبسون في بناء أنساق شعرية من خلال محور التماثل (إسقاط المـــشابهة علـــى المجاورة) لم يكن كافيـــــا لوحده مما اضطره إلى « أن يـــستثمر المقـــولات النحويـــة في بلـــورة مفهـــــــوم النحـــــــوية *Grammaticality* »[1] ؛ وهـــــذا يعـــني اســـتثمار الـــصور النحـــــــــــــــــــوية وما تمثله من تماثلات في اكتشاف أنـــساق جديـــدة للتوازي في الخطاب الأدبي.

ب – كـــــــــوهن وشـــــعرية الانزيـــــــاح:

يتحدد مفهوم الشعرية عند جان كوهن انطلاقا من اللسانيات الحديثة وبوجه خـــاص علـــى مبادىء هيلمسليف بالإضـــــــافة إلى الدراســـــات البلاغية المطـــــــورة في فرنسا، والشعرية عنـــــــــده « علم موضوعه الشعر»[2] . وفي هذا التعريف يفصل كوهن فصلا بينا بـــين اللغـــة الشعرية ولغة النثر، إذ يجعل الشعر في مقـــــــابل النثر، وهذه المقابلة هـــي بمثـــــــــابة مبـــدأ أســـــــاسي في تحـــــــديد صيغة النص الشـــــــعري يقـــــول موضحـــــا: « فاللغة تقبل التحليل كما نعلم في مستويين: صوتي ودلالي، والشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المـــستويين معا، فخصوصيات المستوى الصوتي قد قننت ووضعت لها الأسماء، فكل شكل لغوي يحمل مظهـــره الصوتي هذه الخصائص ندعوه نظماً ولكن هذه الخصائص قد صارت اليوم مقننة بصرامة، ومرئيـــة بشكل مباشر فما فتئت تكون في نظر الجمهور مقياسا للشعر. والواقع أن هذه الملامح لا تنفرد بهذه الوظيفة، إذ توجد على المستوى الدلالي هو الآخر خصوصيات مميزة تكون المصدر الثاني من مصادر اللغة الشعرية»[3] . ومع ذلك فإن كوهن يقر بأن مجال الشعرية « لم يتوقف...عن التوســـع، حـــتى أصبحت اليوم شكلا خاصاً من أشكال المعرفة، بل بُعداً من أبعاد الوجود»[4] .

---

[1] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 104 .

[2] – جان كوهن،بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر الدار البيضاء،المغرب،ط1،1986،ص09 .

[3] – جان كوهن،بنية اللغة الشعرية ، ص11 .

[4] – نفســـــه، ص 09 .

لقد حاول كوهن أن يبني نظريته الشعرية على مدى فعالية الحضور الصوتي والدلالي في الأجناس الأدبية، وتوصل من خلال تحليلاته المنهجية إلى التصنيف التالي[1] :

الجنس	السمات الشعرية	
	الصوتية	الدلالية
قصيدة نثرية	—	+
نثر منظوم	+	—
شعر كامل	+	+
نثر كامل	—	—

سعى كوهن في هذا الجدول لأن يثبت بأن الشعر الحقيقي إنما « يتحقق عندما تتوحد الإمكانيات الصوتية والدلالية في خلق النص»[2]، وضمن التعارض بين الشعر والنثر، يقترح كوهن وظيفتين لغويتين متقابلتين « يصطلح على الأولى دلالة المطابقة (Denotation)، بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء (Connotation)» [3] ، ولهذا فالشعر عنده « يعتمد على منطق جدلي يؤدي إلى عالم دلالي جديد هو دلالة الإيحاء. بخلاف اللغة النثرية التي تعتمد على دلالة المطابقة »[4] .

وانطلاقا من هذه التصورات العلمية، يحدد كوهن مفهوماً أساسياً في بناء نظريته الشعرية هو مفهوم الانزياح وهو « الانحراف عن قوانين اللغة العادية وعن المعيار الدارج والمألوف لها، وكلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من

1 – ينظر: جان كوهن،بنية اللغة الشعرية ، ص 12 .
2 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 114 .
3 – نفسه ، ص 115 .
4 – يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، ص 131 .

السمـــــة الإخبـــارية إلى الســـمة الشـــعرية »[1] . وهو ما «يســـــمح للشــــــعرية أن تبني نفســـها كعلم كمـــــي، فقضية" المجاوزة"* تؤكد تقاربا ملحوظا بين " الأسلوبية" و " الإحصاء"، الأسلوبية باعتبارها علم المجاوزة اللغوية وعلم الإحصاء باعتباره علم المجاوزة بصفة عامـــة، وهـــذا يسمح بأن تطبق على العلم الأول نتائج العلم الثاني، والظاهرة الشعرية إذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر»[2] . وهكذا يتحدد قياس الشعرية وفقا لمتوسط التردد الناجم عن الانزياحات المتولدة مـــن اللغة الشعرية، لكن يجب التعامل بحذر مع مثل هذه التوجهات، « فإن الإحصائيات، رغم الفوائـــد الجمة التي يمكن أن نجنيها وراءها، لا ينبغي أن تستخدم إلا بحذر، إذ أنها تجمع بخلط وقائع أســـلوبية مختلفة في غالب الأحيان، أي وقائع لا ينبغي وصفها في نفس المستوى... »[3].

ولكن كوهن – خلافا لذلك – يقر بأن قياس معدل الشعرية في قصيدة ما يعتمد – لا محالـــة – على مجموعة الانزياحات الواردة فيها، وهذا ما يؤكد أن الانزياح عنده يعد محور النظرية الشعرية، فهو يتمثل في القدرة على مغايرة المألوف، أين تبرز مصطلحات مثل الملاءمة الدلالية والمنافرة الدلالية على المستوى التركيبي « ففي النثر لا بد من توفر الملاءمة الدلالية، بينمـــا يعتمـــد الـــشعر علـــى المنافرة...ومن هنا استبدل كوهن مصطلح نحوية الجملة، فلو قرأنا بيت ملارميه:

" ماتت السماء"

---

1 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، دمشق ،ط3 ،1984 ، ص163 ؟

* ترجم الكاتب أحمد درويش"*Ecart*"بالمجاوزة، والأفضل ترجمته بالانزياح لكثرة شيوعه بين باقي الكتاب العرب، ينظر: جون كوين، النظرية الشـــعرية : بناء لغة الشعر – اللغة العليا، ج1 ، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القــــــاهـــرة، (د.ت)، ص 35 .

2 – جون كوين، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر – اللغة العليا، ص 36 ،37 .

3 – فرانسوا مورو،البلاغة:المدخل لدراسة الصور البيانية،ترجمة محمد الوالي، عائشة جرير، إفريقيا الشرق، المغرب، 2003 ،ص 90 .

فالتركيب النحوي صحيح (فعل + فاعل)، وإنما كان الخرق هنا بالمنافرة الدلالية (الإسنادية) حيث لا توجد أي ملاءمة دلالية بين الفعل والفاعل»[1] .

وفي إطار هذا الخرق يميز كوهن بين نوعين من الانزياح بناءً على التصور السوسيري لمفهـــومي اللغة والكلام فـــــــــ « الانزياح السياقي منافرة تحدث فيما هو مكتوب أو مقول أو فيما هـــو حاضر، أما الانزياح الاستبدالي فلم يميز إلا بالاستناد إلى اللغة عند سوسير بوصفها الذخيرة الذهنية أو بوصف الانزياح الاستبدالي حدث في هذه الذخيرة الذهنية أي فيما هو غائـــب يـــستبدل بـــه الحاضر»[2].ومما يندرج في إطار الانزياح السياقي ما يحدث على المستوى التركيبي كالتقديم والتأخير مثلا،الذين يصنعان خرقا على مستوى المتوالية الشعرية وكذلك على المـــستوى الـــصوتي،كالقافية والتجنيس،أما ما يندرج في إطار الانزياح الاستبدالي فهو ما يحدث على مستوى التراكيب البلاغية كالاستعارة – مثلا – ، ويفضل كوهن النوع الثاني من الانزياحـــات على الرغم مـــن أنـــــــه «تجاوز البلاغة القديمة بالاستناد إلى اللسانيات السوسيرية بتمييـــزه بـــين الانزيـــاحيين الـــسياقي والاستبدالي، فإنه ظل أسير بعض مسلماتها، وبالتحديد فإن موقفه في تفضيل الانزياح الاســـتبدالي على الانزياح السياقي، أي تفضيل الاستعارة على كل ما عداها، هو الموقف نفسه الـــذي وقفتـــه البلاغة القديمة من الاستعارة وتفضيلها على كل ما عداها »[3] .

بسبب هذا النزوح البـــــلاغي غير المعلن يتجه كوهن إلى اعتبار الشعرية هي أسلوبية الـــشعر وأن « اللغة الشعرية ظاهرة أسلوبية بالمعنى العام للمصطلح»[4] ، إذ يظهر الشاعر بصورة مختلفة فهو

---

[1] – يوسف إسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، ص130 ،131 .

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 119 .

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم ، ص 119 ، 120 .

[4] – جون كوين، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر– اللغة العليا، ص 35 .

« لا يتحدث كما يتحدث الناس، وأن لغته "غير عادية"، إن الشيء غير العادي في هذه اللغة يمنحها أسلوبا يسمى " الشعرية" وهي ما يبحث عن خصائصه في علم الأسلوب الشعري »[1] .

وبالاعتماد على هذه الخصائص الأسلوبية ، استطاع كوهن أن يحدد بعض الفروق الجوهرية بين العصور الثلاثة (الكلاسيكية، الرومانسية، الرمزية) وذلك بسبب اختلاف الأدوات الفنية والقيم الجمالية من عصر لآخر، وعلى الرغم من تأكيده على أن الانزياح يعد شرطا ضروريا لكل شعر فإن كوهن يرى بأن هذا الانزياح لم يكن مسموحا به في العصر الكلاسيكي إلا في حدود ضيقة وأن الجرأة في التعامل مع اللغة كان مقموعا بحدة، بخلاف العصر الحديث الذي يعد فيه التفرد قيمة جمالية في حد ذاتها[2] . لقد قامت جهود كوهن في الشعرية على ربط الأسلوبية بالإحصاء، وعدّ هذا الأخير علما للانزياحات بصفة عامة بينما الأسلوبية هي علم الانزياح اللغوي، وبالتالي تصبح الشعرية ظاهرة يمكن قياسها بناءً على معدل الانزياحات بمختلف مستوياتها اللسانية ويكون الشعر هو المادة الأولى في دراسة هذا الخرق في مقابل النثر الذي لم يوله كوهن كبير اهتمام لأنه يتماهى في اعتقاده مع الوظيفة التواصلية للغة.

ج – تودوروف وشعرية الخطاب:

بنى تودوروف أبحاثه في الشعرية من خلال الاستقراء التاريخي لجهود سابقيه، وفي مقدمتهم أرسطو ثم ما تلاه من دراسات وفقا للاتجاهات الأدبية المختلفة، وما تمخضت عنها من نظريات تصب في صميم الأدب، وخاصة مع الشكلانيين الروس الذين بدأوا العمل « من حيث تركه أرسطو وقد حققوا بهذا الصنع تركيبا ناجحا لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على " النظرية الأدبية" حتى ذلك الحين، ونحوا إلى تأسيس النظرية الحديثة»[3] .

---

[1] – جون كوين، النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر– اللغة العليا ، ص 35، 36 .

[2] – ينظر: نفسه، ص 41، 42 .

[3] – تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1990، ص 14 .

حاول تودوروف كغيره من الدارسين للشعرية تحديد طبيعة العلاقة بين الشعرية واللـــسانيات، ويرى بأن « موضوع اللسانيات اللغة نفسها، وموضوع الشعرية الخطاب، علـــى الـــرغم مـــن أن كليهما غالبا ما يعتمد على المفاهيم نفسها. وكل منهما يدرج ضمن إطار السيموطيقا حيث يكون الموضوع الأنظمة الدالة كلها»[1]، وهكذا فإن شعرية تودوروف تقوم أساسا على المفهوم العملـــي للخطاب، وليست على الأدب في حد ذاته، وبذلك تكون الشعرية علما للخطاب الأدبي « فليست مهمة الشعرية إذن الوصف أو التفسير الصائب للأعمال الأدبية الماضية، لكن مهمتها دراسة الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكنا»[2] ، وهذا الوجود الممكن يتحدد من خلال « الكشف عـــن البنيات الكامنة عموماً في الخطاب الأدبي، أي شرح جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النـــصوص الأدبية»[3] . اكتسب الخطاب مفهوما جديدا مع تودوروف فأصبح نظاما وشبكة مـــن العلاقـــات الشاملة، فيصبح بذلك موضوع الشعرية هو الوقوف على خصائص هذا الخطـــاب، أي أنهـــا « لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل»[4].

ومن هنا يحدد تودوروف نوعين للخطاب « الخطاب الشفاف والخطاب الكثيـــف، فالخطـــاب الشفاف هو الذي يشف عن دلالته، ولكنه غير مدرك بذاته، فهو لغة فائدتها الوحيدة هي التفاهم، وفي مقابله نجد الخطاب الكثيف المغطى بعدد كبير من الرسوم، والصور التي لا تكشف عما وراءها، فهو لغة لا تحيل إلى أية حقيقة ، وهي مكتفية بذاتها، وكل المنطوقات اللسانية تـــسبح في الفـــضاء الفاصل بين هذين القطبين وقد تدنو من أحدهما أو تبتعد عن الآخر» [5] ، وهنا يركز تودوروف على

---

[1] – توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تـــونس، 1984 ، ص 41 .

[2] – تزيفيتان تودوروف، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشنة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1 ، 1996 ، ص 06 .

[3] – حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر القديم، ص 53 .

[4] – تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23 .

[5] – – تزيفيتان تودوروف، الأدب والدلالة ، س سص 100 .

خصائص الخطاب الأدبي وليس على العمل الأدبي نفسه، أي أنه يُعنى بالأدب الممكن وليس بالأدب الحقيقي، وتلك الخصائص هي « التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية»[1].

وهكذا حددت الشعرية – مع تودوروف – لنفسها « إستراتيجية واضحة المعـــالم، تمثلـــت في إستراتيجية المعرفة العلمية النظرية القائمة على الانسجام والشمولية»[2] ، وهذا ما يقتـــضي لزومـــاً معرفة القوانين المتحكمة في بناء الخطاب الأدبي على نحو فريد يحتفي بالممكن لا بمجـــرد الحقيقـــة الواقعة.

بقدر ما تفيده اللسانيات في هذا المجال، فإن تودوروف يسعى إلى « إمكانية قيام فن آخـــر – في ظروف أخرى – بدور اللسانيات... يسعى إلى ربط الأدب واللغة بكل علومها وصولا إلى تكوين حقل البلاغة بوصفها علماً للخطابات»[3] ، وهذا العلم هو الذي يمتلك التوجهات الأساسية والأطر العامة التي تعين على فهم الشعرية وتتبع علاقاتها المتشابكة داخل الخطاب الأدبي.

من القضايا اللافتة للانتباه في شعرية تودوروف هو ربطها بالقراءة والتلقي، على الـــرغم مـــن التعارض الذي قد يبدو – للوهلة الأولى – في الإخلال بعلميتها وموضوعيتها، لكن فكرة القارىء الضمني، المتماهي مع النص جعلت عملية التلاقي بين الشعرية والقراءة أمرا ممكناً، بل ضـــروريا لأن «الظاهرة الأدبية ليست إلا علاقة جدلية بين النص والقارىء»[4] ، أما التقيـــد بالدراســـة اللـــسانية الصارمة والمكتفية

بالوصف بدل الكشف، فإنها ستحرمنا من متعة الوصول إلى السر الذي يصنع الأدبية، إضـــافة إلى عدم قدرتها على التمييز بين النصوص من حيث أداؤها الجمالي. ولسد هذا الفراغ، قامت نظريـــة القراءة وجمالية التلقي بالبحث عن أسرار الأدبية وعن فرادة النصوص الأدبية الخالدة مـــن خـــلال

[1] – تزيفيتان تودوروف، الشعرية، ص 23 .
[2] بشير تاوريريت ، رحيق الشعرية الحداثية: في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، ص 47 .
[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 73 .
[4] – نفسه، ص 134 .

فاعلية القراء في إبراز الدلالات المتعددة فـــــ « الكتاب خالد ليس لأنه يفرض على البشر المختلفين معنى واحدا ولكن لأنه يوحي بمعان مختلفة لإنسان واحد يتكلم دائما اللغة الرمزية نفسها عبر الأزمنة المتعددة، فالكتاب يقترح والإنسان يتصرف» [1] وهو نص المتعة بحسب تعبير بارت، إنه « ذلك الذي يضع في حالة ضياع، ذلك الذي يتعب...مزعزعا الأسس التاريخية، الثقافية، النفـــسية للقـــارىء، صلابة أذواقه، قيمه وذكرياته،مؤزما علاقته باللغة»[2]، وفي هذا السياق المحدد للافتراضات الأولية في علاقة الشعرية بالتلقي، حاول تودوروف أن يؤسس لشعرية جديدة، يمكن أن نطلق عليها شــــعرية التلقي / القراءة، وهي التي«تستخدم وسائل مطورة للشعرية، ولكنها أكثر من تطبيق بسيط لهـــذه الوسائل، إنها – مختلفة عن تلك الشعرية – تحدد معنى النص الخاص حيث لا تـــستطيع مقـــولات الشعرية أن تستنفده»[3].

إن هذه التصورات حاسمة في بلورة انفتاح معرفي بين الشعرية والقراءة، وهي تعكـــس « وعـــي تودوروف بأن الشعرية تجيد استخدام الأدوات التي تستخدمها القراءة، وإن كان هدف الأخـــيرة مختلف عن هدف الأولى. وشبيه بهذا وعي تودوروف نفسه بأن موضوع اللسانيات هـــو اللغـــة في حين أن موضوع الشعرية هو الخطاب، مع اعتماد الاثنين على المفاهيم نفسها ووقوعهما في دائـــرة السيموطيقا»[4] .

وجدير بالذكر، أن الفعل القرائي يعتمد بدوره على النزعة التأويلية "الهرمينوطيقا"« التي تبحـــث عن المعنى، والتي توضع عادة في مقابل السيموطيقا التي تبحث عن العلاقات بين العلامات»[5] وهـــذا التقابل ليس تضادا أو تناقضا إنما هو تفاعل بين شعريتين، شعرية الكتابة وشعرية القراءة. فالمقاييس

[1] – رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة، منذر عياشي ، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994، ص 84 .

[2] – عمر أوكان، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991 ، ص 45 .

[3] حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 135 .

[4] – حسن البنا عز الدين، الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم، ص 52 .

[5] – نفسه ص56

الشكلية لوحدها لن ترسم حدود الأدبية، لذلك فإن غريماس وكورتيس « يريان أن الخطاب الأدبي رسمت حدوده التقاليد، و لم تحددها المقاييس الموضوعية والشكلية، ومن ثمة فهما يشكان في وجـــود خصوصية للخطاب الأدبي، وينسفان مفهوم الأدبية تبعا لذلك، لأنهما يعتقدان أن ليس هناك قوانين أو اطراد وانتظام خاص بالخطاب الأدبي. وبناءً على هذه القناعـــة فإنهمـــا يرجئـــان البحـــث في خصوصيته، ويجعلانه الهدف الأخير، فإذا ما وُضعت مُنطلَقا فإن الباحث حينئذ كمن يجعل العربـــة أمام الحصان»[1].

هكذا تنبه تودوروف إلى أهمية القراءة التي تستخدم وسائل متطورة، كانت رافدا للنظرية الشعرية في تصويب مقولاتها، من خلال الخروج من دائرة الممكن إلى دائرة المتحقق، وهذا ما يجب أن يكون غاية لأي شعرية تروم لنفسها الكينونة والبقاء، ويكون القارىء وفقا لهذا المنظور مبدعا أيضا، فهو « لا يستهلك النص فحسب، وإنما يشارك بقواه العقلية والوجدانية في صناعة النص وإنتاجـــه»[2]، وهو ما يستلزم – بالضرورة – أن يفرز مساحة للتقاطع بين الشعرية وتطلعاتها العلمية مـــن جهـــة والقراءة ومفاهيمها الجمالية من جهة أخرى ومن تلك المفاهيم، أفق الانتظار، والمسافة الجماليـــة[3]، وهي مقاييس تبنى على تأويل القارىء وتدفعه إلى فهم شبكة البنيات النصية المركبة، وبالتالي يتسنى له تحديد خصوصية كل خطاب من بين الخطابات الأدبية المختلفة.

2 – الشعرية في الدراســـات العربية :

اهتم النقاد العرب بدراسة الشعرية في تجلياتها المختلفة، تنظيرا وتطبيقا، وكانوا ـــــــ في الواقع ـــــــ يستلهمون النظريات الغربية المعاصرة في منحاها الحداثي، بينما حاولت ثلة مـــن هـــؤلاء استقراء التراث النقدي العربي للوقوف على بعض المحاولات التأسيسية التي أفرزتها جهـــود متميـــزة

---

[1] – محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،... 19 ، ص 11 .

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 139 .

[3] – ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسات الأدبية، سراس للنشر، تونس، 1985، ص76-78.

لبعض النقاد أمثال عبد القاهر الجرجاني في القرن الخامس الهجري، وحازم القرطاجني في القرن السابع*.

أما الأعمال التي تركت بصمتها واضحة في راهن الثقافة العربية، على الرغم من التفاوت بين منطلقاتها الفكرية، فنذكر "الشعرية العربية" لأدونيس، "في الشعرية" لكمال أبي ديب، "أساليب الشعرية المعاصرة" لصلاح فضل وله أيضا "بلاغة الخطاب وعلم النص"، وكتاب: "الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية" لعبد اللّه الغدامي، "الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها التقليدية" لمحمد بنيس، "تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص" لمحمد مفتاح، "تحليل الخطاب الشعري: البنية الصوتية في الشعر" لمحمد العمري... وغيرهم. وسنعمل على إبراز جهود ثلاثة من هؤلاء الكتاب بالنظر إلى ما أضافوه في تبلور مفاهيم جديدة للشعرية العربية المعاصرة.

أ ـــ أدونيس والتجاوز الرؤيوي:

يتعالى أدونيس بالشعر، فيجعله عصيا متمنعا، منفلتا من قيود القواعد الثابتة والجاهزة، فالشعر عنده « خرق للقواعد والمقاييس»[1] ، وهذا الخرق مرده التجاوز، تجاوز اللغة والأشياء، وذلك استنادا إلى « القوة الرؤياوية التي تستشف ماوراء الواقع فيما تحتضن الواقع، أي القوة التي تطل على الغيب وتعانقه فيما تنغرس في الحضور»[2] وهكذا تتحقق الشعرية من خلال رؤيا يتّحد فيها الشاعر بالعالم فيما يشبه الحلم مستشفا بذلك أغوار أبعاد ميتافيزيقية لا حدود لها، لذلك فإن سر الشعرية حسب أدونيس « هو أن تظل دائما كلاما ضد الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة، أي تراها في ضوء

* – ينظر في ذلك مثلا: توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي – حتى نهاية القرن الرابع – منشورات عيون، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1987 / جابر عصفور، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3 ، 1983 / محمد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة العالمية للنشر، اونجمان، القاهرة، مصر، 1995 .

[1] – أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2 ، 1978 ، ص 312 .

[2] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2 ، 1978 ، ص 138 .

جديد، فاللغة هنا لا تبتكر الشيء وحده، وإنما تبتكر ذاتها فيما تبتكره. والشعر هو حيث الكلمة تتجاوز نفسها مفلتة من حدود حروفها، وحيث الشيء يأخذ صورة جديدة، ومعنى آخر»[1] .

إن الشعرية من هذا المنظور هي تجاوز للمألوف والسائد من خلال إعادة ترتيب للعلاقات بين أشياء العالم ومن ثم الانتقال من محدودية الوصف إلى انفتاح المكاشفة والرؤيا. ولن يتحقق ذلك إلا بإدراك واع « أن العلاقة بين الكلمات والأشياء متحولة أبدا، أي أن بين الكلمات والأشياء فراغا دائما لا يملؤه القول. وهذا الفراغ الذي لا يمتلىء يعني أن السؤال: "ما المعرفة؟" أو "ما الحقيقة؟"، أو "ما الشعر؟"، يبقى سؤالا مفتوحا، ويعني أن المعرفة لا تكتمل، وأن الحقيقة بحث دائم»[2] ، وفي هذا السياق يجب التمييز بين "الرؤية" و "الرؤيا" .

فالرؤية لغة تعني النظر بالعين والقلب، ويقال رأيته بعيني رؤيةً أي حيث يقع البصر عليه، وأما الرؤيا فهي رأيته في منامك، ورأيت عنك رؤيا حسنة: حلمتها، وعليه فإن مصدر رأى الحلمية الرؤيا ومصدر رأى البصرية الرؤية[3] . ومن الرؤيا الحلمية قوله تعالى على لسان سيدنا يعقوب عليه السلام لابنه يوسف: ﴿ قَالَ يَٰبُنَيَّ لَا تَقۡصُصۡ رُءۡيَاكَ عَلَىٰٓ إِخۡوَتِكَ فَيَكِيدُواْ لَكَ كَيۡدًاۖ ﴾[4]، ومن هنا جاءت «الرؤيا» عند الصوفية وهي درجة من درجات الكشف « بالاطلاع على المعاني الغيبية القائمة وراء حجب الحس والعقل»[5].

ومن هذه المنطلقات اللغوية والتصورات الصوفية استقى أدونيس مفهومه للرؤيا فهي عنده « نوع من الاتحاد بالغيب يتكشف عن صورة جديدة للعالم، أو عن خلق جديد له، ويعني الرائي بأن يظل

---

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط3 ، 2000 ، ص 78 .

[2] – أدونيس، الشعرية العربية ، ص 112 .

3 ينظر: مجد الدين الفيروز آبادي، معجم القاموس المحيط، ترتيب وتوثيق خليل المأمون شيحا، دار المعرفة ،بيروت، ط4، 2009، ص480 .

[4] – يوسف: 05 .

[5] – حسن الشرقاوي: ألفاظ الصوفية ومعانيها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط2 ، (د.ت)، ص 178 .

العالم له جديدا كأنه يخلق ابتداءً باستمرار، ومن هنا ضيقه بالعالم المحسوس، لأنه عالم الكثافة، أي عالم الرقابة والعادة، وانشغاله بعالم الغيب الذي هو مكان التجدد المستمر من حيث أنه احتمال دائم»[1] .

وهذا المفهوم يعد من الانجازات الهامة التي أعطت بعدا تحرريا للشعرية عند أدونيس، تحرر من القواعد والحجب والقوانين، تجاوز للواقع المباشر إلى رحابة ماوراء الواقع وإقامة علاقات جديدة بين الشعر والعالم « تستند في مرجعيتها إلى حساسية ميتافيزقية أنطولوجية، تبدأ بسعي الذات نحو تحقيق ماهيتها في سياق من التوتر والمعاناة، يولده إدراكها لمعنى الوجود حولها، بحيث لا ترى في واقعها المحسوس وجودا حقيقيا وإنما هو سلسلة من الظواهر يتجلى فيها عبث الحياة فتدرك أن خلاصها في عالم آخر، ترى فيه ملاذا وعالما حالما تحاول بلوغه»[2] .

وبحسب هذه الرؤية فإن التجربة الشعرية في الواقع هي ضرب من التوتر والقلق والمعاناة، وهي في الاتجاه نفسه توق إلى عالم جديد مفتوح ولا متناه، ولن يتحقق ذلك إلا برؤيا تتجاوز الحسي والمرئي، بل تقاوم الاستكانة للمألوف والجاهز. وحتى تتحقق هذه الرؤيا الشعرية استلهم أدونيس مجموعة من الأسس يمكن شرحها في الآتي:

1 – التجاوز:

هو من الأفكار الأساسية التي دعا إليها أدونيس في رؤياه الشعرية، ويعني تجاوز الواقع الساكن والتمرد عليه على مستوى الأفكار والأشكال والتقاليد فـ « الإنسان في تعاليه المستمر، وفي لحظة نزوعه نحو المطلق، لا يرى في الواقع مقوّما من مقومات كماله الذاتي، ومن هنا فهو في تجاوزه لذاته يضمر حنينا إلى الالتحام مع عالم آخر وانفصالا عن هذا الواقع»[3] .

[1] – أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ج3 ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2 ، 1979 ، ص 166 .

[2] – ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005 ، ط1 ، ص 58 .

[3] – ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة ، ص 61 .

ويتحقق هذا التجاوز من خلال التوق إلى عالم الكمال حيث المعرفة لا نهاية لها وحيث الشعر باب مشرع للتعالي المستمر ورفض لنمطية الواقع واحتجاج عليه، وهو « اللهفة التي لا تهدأ إلى ما لم نعرفه، أو لم نسيطر عليه بعد، إنه الطريق التي تقودنا دون توقف صوب المستقبل، صوب المجهول»[1] وبذلك ينتقل الشاعر من أداء وظيفة محددة وجامدة، إلى أداء وظيفة منفلتة عصية على التحديد باستثمار طاقاته الخلاقة في تغيير العالم والإسهام في تشكيل معالم جديدة سيمتها التحول.

2 – الكشف:

في هذا العنصر، ينتقل أدونيس من شعرية الوصف إلى شعرية الكشف حيث التوغل في خفايا النفس والكون، وبذلك يبتكر الشاعر أبعادا فنية وإنسانية جديدة تؤمن بالممكن، المتحول، المطلق، ويعيش حالة « إبداع وحركة وتكوين، من هنا يبقى الشاعر سائرا في اتجاه المستقبل، موسعا حدود إبداعه باحثا عن الممكن اللانهائي»[2] ؛ أي أنه سيظل في حاجة ماسة إلى الكشف عن مكنونات هذا العالم الغني المتمدد بما فيها الذات الإنسانية الحائرة المتوحدة مع هذا العالم.

يبدو أن أدونيس قد استلهم فكرة الكشف من التراث الصوفي الإسلامي، فاللغة عند الصوفية هي لغة كشف وذوق، والذوق بدوره « من ثمرات التجلي، ونتائج الكشوفات، وبوادر الواردات»[3] ، وبالتالي فإن المعرفة الصوفية – مبنية أساسا – على الكشف ويعني « الاطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيببية والأمور الحقيقية وجودا أو شهودا »[4]

و لهذا يؤكد أدونيس على هذه الأداة المعرفية معلنا بأنه «إن معرفة الله تظل في حاجة دائمة إلى تجاوز نفسها وإلى التجدد..فإذا كان الله سرا متواصلا فلا بدّ أن تكون معرفته كشفا متواصلا»[5] .

---

[1] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص 121 .

[2] – أدونيس، مقدمة للشعر العربي ، ص 120 .

[3] – عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية،تحقيق عبد الكريم عطا،مكتبة دار طيبة، دمشق، 2000،ص 148 .

[4] – الشريف علي بن محمد الجرجاني ، كتاب التعريفات ،دار الكتب العلمية ،بيروت ،ط1980،1،ص 184.

[5] – أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت ،ط3 ،2006 ،ص139 .

لم يكتف أدونيس بمقولات الصوفية، بل استفاد أيضا من أعمال الرمزيين والسورياليين أمثال بودلير ومالارميه وفاليري وما قدموه من كشوفات مهدت لانبثاق شعرية حداثية تجترح المغامرة وتبنذ السكون والثبات في عالم متجدد لا يتوقف عن الحركة والتوسع. ومن هذا التصور الشعري المنفلت. ينتقد أدونيس الشعر العربي عبر مراحله التاريخية المتعاقبة، لأنه ليس فيه « ما يشير إلى كون الشعر خلقا أو رؤيا، وإنما عُدّ إحساسا وصناعة»[1] . لكن ما تجدر الإشارة إليه هو ضرورة التحفظ في انتقاد السابقين بمنظورات المحدثين دون مراعاة للسياق التاريخي والثقافي، وفي المقابل هل قدمت الحداثة العربية النموذج الأمثل في منظومة الثقافة العربية المعاصرة.بالطبع سنرجىء الجواب، تماهيا مع تطلعات الحداثة التي تعيش في إرجاء دائم متدثرة بهاجس السؤال.

3 – النبوءة:

ما دام الشعر كشفا لعالم جديد وتجاوزا للمألوف والسائد فإنه يتطلع إلى المستقبل بنظرة استشرافية نبوئية تطمح إلى تلبية طموحات الذات التواقة لمعرفة مجاهيل الغيب.

فالشاعر حينما يتملكه هاجس السؤال، يرتد إلى رؤياه ليبحث « عن عالم بريء حلمي بعيد يتوارى في زيف الوجود، ووهم الواقع، ولذلك فهي رؤيا مستقبلية تسافر دوما عبر الخيال والحلم إلى ماوراء الظاهر والباطن»[2] .

وهذه الرؤيا المستقبلية هي ـــــ في الواقع ـــــ طاقة كامنة في الشعر، « لأن الشعر سلاح مشحون برصاص المستقبل»[3] يشهره الشاعر عندما يحس بالضيق والقرف وضحالة الواقع المعيش، لذلك ليس غريبا أن يربط أدونيس بين النبوءة والجنون، في إطار حديثه عن شعرية جبران خليل جبران الذي جمع بين الجنون والمعرفة المستقبلية، والجنون وفق هذا التصور نافذة نحو عوالم غريبة

[1] – ساندي سالم أبو سيف، قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، ص 67 .
[2] إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1 ، 1991 ، ص 108 .
[3] – عبد الله حمادي: من مقدمة ديوانه قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1 ، 1985 ، ص 05 .

ونائية، يلجأ إليها الشاعر ليصنع علاقات جديدة بين الإنسان وذاته، وبين الإنسان والكون على نحو يثير النفس ويحفز فيها مكامن الإبداع. وهذا ما نلمسه في الشعر العربي الجـــاهلي، عنـــدما ربـــط أصحابه بين الجنون والعبقرية، كما الحال أيضا في قصة الشاعر قيس بن الملوح المـــشهور بمجنـــون ليلى، فقد هام – مثلما يُروى – في الكون الفسيح يتعقب أثر ليلى، بل يتعقب كل ما يثير ذكراهـــا في نفسه، وهكذا يفتح الجنون في منحاه السوريالي عالما جديدا أكثر غنى وأكمل جمالا، كما اهـــتم أدونيس بالحلم باعتباره رافدا هاما من روافد الإبداع، وبرزخا بين عالم مادي بغيض وآخر روحاني عجيب وغير متناه.

ويرجع اهتمام أدونيس بهذه الثنائية (جنون/حلم) لأن كليهما يشكل هدما للأســـوار وتمزيقـــا للحجب فــ « الحلم كالجنون، يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنى وجمالا مـــن الواقـــع المباشر»[1] .

وفي الأخير نخلص إلى شعرية جديدة منفتحة على عوالم جديدة تعد بالأكمل والأجمل والمطلق.

4 ــ الرفـــــض:

يعد الرفض من العناصر المكملة للمشروع الرؤيوي عند أدونيس،وهو من صفات الحس الثـــوري المرتبط بالهدم،هدم للمفاهيم الثابتة والمقولات الجاهزة والأفكار الجامدة،لأنها«تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة»[2] فالحرية وحدها هي الكفيلة ببناء صرح شعري معرفي يحاور الواقع ويتجـــاوزه، ويكـــون الشعر في هذه الحالة « ليس قبولا، بل سؤال دائم وبحث دائم، وتجاوز دائم، من أجل تغيير الحيـــاة وجعلها أكثر جمالا ونقاوة وإضاءة»[3] .

1 – أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ج 3 ، ص 200 .

2 – أدونيس، زمن الشعر، ص 09 .

3 – نفسه، ص 102 ، 141 .

لقد رفض أدونيس العقل والمنطق وآمن بمقولات السورياليين، الذين يؤمنون بـــالبراءة والحـــدس والحلم وهو بذلك يبدو « متذبذبا يمسك بطرفي الحبل، حيث يحاول الجمـــع بـــين آراء الملحـــدين والمتصوفة على نحو تلفيقي»[1] . ومرّد هذا التذبذب يكمن في رفضه للمرجعية الدينيـــة للتـــصوف الإسلامي فـــ « المكان النظري الذي كان يصدر عنه أدونيس لم يكن يعتبر الدين عنصرا مؤســـسا للتصوف، كما أكد ذلك التصوف الوثني لدى كل من نيتشه ورامبو اللذين تـــصلهما بـــأدونيس وشيجة صامتة صرحت بنفسها في سياقات متعددة »[2] .

الحقيقة أن التجربة الصوفية تكونت من داخل الدين نفسه، لكن أدونيس يصر على إقصاء البعـــد الديني في سياق مقارنته بين الصوفية والسوريالية، وكان كل هدفه هو تماهي التجربتين[3] .

لقد أصبحت فكرة الرفض بمثابة عقيدة يتبناها الشاعر على مستوى الأحداث التي غص بها العالم قديما وحديثا أو على مستوى الكتابة نفسها، ولهذا نجد أدونيس متوقفا عند محطات تاريخية بعينـــها لغناها بالرفض والتمرد والمغايرة، من ذلك احتفاؤه بشخصية الحلاج[4] وصمودها الأسطوري في وجه السلطة الفقهية وما تمثله من نظام للحكم، بالإضافة إلى ثورة الزنج والقرامطة، وما عكسته من تمرد على السلطة القائمة في بغداد.

أما على مستوى الكتابة فقد أشاد بكتابات كل من أبي تمام وأبي نواس والنفري لخروجهم عـــن تقاليد الكتابة السائدة، وتحطيمهم للأعراف والمقاييس الفنية الجاهزة.

وهكذا يصبح الرفض – في نظر أدونيس – قوة ثورية فعالة تحرر الإنسان من قيود الماضي وتحثه على تجاوز الحاضر والتطلع لمستقبل يبقى في حدود الممكنات غير الناجزة.

ب – أبو ديب وشعرية الفجوة:

---

[1] – بشير تاوريريت، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس:دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006 ، ص211 .

[2] – خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2000 ، ص 71 .

[3] – ينظر: أدونيس الصوفية والسريالية، ص 247 ، 248 .

[4] – يراجع: أدونيس: مرثية الحلاج، الآثار الكاملة، المجلد1 ، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1971،ص506 .

يستند أبو ديب في شعريته على مفاهيم لسانية وبنيوية، بانيا تحليلاته على لغة النص في مستوياته الصوتية والتركيبية والدلالية وماحيا في الوقت نفسه ذلك التعارض الزائف الذي أقامه كوهن بين الشعر والنثر، وبالتالي «لا يمكن أن توصف الشعرية إلا حيث يمكن أن تتكون أو تتبلور أي... في بنية كلية، فالشعرية خصيصة علائقية أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها»[1]، فلا تتحقق الشعرية إلا من خلال التواشج العلائقي الحاصل بين الأجزاء، ولا تصنعها الأجزاء في حال انفرادها وعزلتها، فالكل أو النظام ـــــ وفق نظرة أبي ديب البنيوية ـــــ أولى من الجزء، وإن كان هذا الكل أساسا حاصلا من تضام الأجزاء وتراصها.

وعلى الرغم من تشديد أبي ديب على البنيات اللغوية فإنه لا يرفض ـــــ ربما في حالات محدودة ـــــ أن تتجلى مكونات الشعرية في « مواقف فكرية أو بُنى شعورية أو تصورية مرتبطة باللغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الإديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام»[2]. ويعود هذا الانفتاح على ما هو خارج نصي إلى محاولة أبي ديب ابتكار شعرية شاملة تجمع بين اللغوي والرؤيوي، ويبدو أن هذا التصور هو ما أوقع أبا ديب « في تناقض محير، بين اجتزائية مخلة بمفهوم الشعرية، وشمولية لهث وراءها أبو ديب و لم يطوعها»[3] .

والحقيقة التي يجب توضيحها في هذا السياق هي ضرورة الاعتناء بالنص داخله وخارجه بحسب ما تستدعيه الدراسة الأدبية (النقدية) لأنه « مهما أعرنا الاهتمام إلى التعبير، فإن المضمون يبقى

[1] كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط1 ، 1987 ، ص 14 .

[2] – نفسه ، ص 22 .

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 123 .

قطب العملية التواصلية»[1]، وعملية التواصل هي التي تغذي منابت الشعرية وتبعث الحياة في الخطاب الأدبي. وبالقياس إلى مقولة ديكارت الشهيرة، يمكن أن نقول: أنا أتواصل إذن أنا موجود.

تقوم شعرية أبي ديب ـــــ أساسا ـــــ على مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، والفجوة هـــي «الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمـــي إلى مـــا يـــسميه ياكوبسون " نظام الترميز"Code»[2] .وهذا ما يدل على أن هذا المفهوم إنمـــا هو تجل من تجليـــات الانزياح لأن «استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة. وهذا الخروج هو خلـــق... للفجـــوة: مـــسافة التوتر»[3] .

إن الانزياح بهذا المفهوم هو الذي يؤدي إلى كسر أفق الانتظار لـــدى القـــارىء أو " الانتظـــار المحبط"[4] بحسب تعبير جاكوبسون، وهو ما يعكس وعي أبي ديب بأهمية عملية التلقي، لأنه « عندما يملأ القارىء (الفجوات) يبدأ التواصل، فالفجوات تؤدي وظيفتها كمحور تدور حولها علاقة النص ـــــ القارىء بأكملها»[5] .

وهكذا يبدو جليا تأثر أطروحات أبي ديب ببعض الباحثين الغربيين أمثال أيزر في نظرية القـــراءة وكوهن وجاكوبسون في التنظير للشعرية على الرغم من أن أبا ديب حـــاول « أن يمـــنح مفهـــوم الفجوة: مسافة التوتر شمولية تسمو على مفاهيم الشعرية الأخرى وتحتويها في آن واحـــد، غـــير أن الشمولية لا تخلو من تصور غير دقيق، فقد يختزل أبو ديب بعض المفـــاهيم وصـــولا إلى شموليتـــه

---

[1] - محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، 1986، ص09.

[2] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 21 .

[3] - نفسه ، ص 38 .

[4] - ينظر: رومان جاكوبسون، قضايا الشعرية، ص 83 .

[5] - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 155 .

المنشودة»[1] ، وانطلاقا من هذه النظرة الشمولية فإن الفجوة: مسافة التوتر يمكن أن تتحقق على مستويين:

1 – المستوى الرؤيوي: وهو ما يتعلق بالبنيات الشعورية أو التصورية أو الإيديولوجية أي بكل ما يشكل رؤيا للعالم.

2 – المستوى اللساني الصرف: وهو ما يتعلق بالبنيات اللغوية في منحاها الصوتي والتركيبي والدلالي[2] ، وهكذا فإن « الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق مسافة توتر شاسعة بين كونيين، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية»[3]، وهذا التوتر ناتج عن الإحباط أو الخيبة التي يعيشها القارىء في تعامله مع النص.

كما استثمر أبو ديب بعض إنجازات جاكوبسون اللغوية – ولو بشكل مخالف قليلا – في ما يتعلق بمفهوم الفجوة: مسافة التوتر، باستخدام المحورين: الاستبدالي والنظمي، ويسميها المنسقي والتراصفي على التوالي، ويؤكد أن الاختيارات في المحور الاستبدالي لا نهائية لأنها تتعامل مع اللغة الشعرية وبالتالي فإن المستوى النظمي هو الآخر يخضع لمجموعة من الاختيارات، وهذا بخلاف جاكوبسون الذي يرى بأن الاختيارات محدودة لأنه في هذا المستوى اللساني يتعامل مع اللغة العادية لا اللغة الشعرية[4] .

هكذا حاول أبو ديب أن يتميز بتصورات جديدة للشعرية مثل تركيزه على شعرية الفجوة: مسافة التوتر إلا أن هذه المحاولات لا تعدو أن تكون استلهاما لمنجزات أقطاب الشعرية الغربيين أمثال كوهن وجاكوبسون، إضافة إلى استقراء التراث العربي وبخاصة جهود عبد القاهر الجرجاني التي تتميز بالجراءة والابتكار.

---

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ص 131 .

[2] – ينظر: نفسه، ص 132 .

[3] – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص 28 .

[4] – ينظر: نفسه، ص 21 .

ج – صلاح فضل والتشفير الدلالي:

تنوعت اهتمامات صلاح فضل بالدراسات الأدبية وفق مناهجها المختلفة وخاصة البنائية والأسلوبية والسيميائية، كما أولى اهتماما خاصا بمفهوم الشعرية. والتي يطلق عليها أحيانا « فن الشعر» ويرى أن هدفها « ليس دراسة اللغة في عمومها ولكن صيغتها الأدبية والشعرية الخاصة، فالشاعر ليس شاعرا لما فكر فيه أو أحسه، ولكنه شاعر لما يقوله من شعر، ليس خلاف أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن كلها في إبداعه اللغوي، أما الحساسية المفرطة فلا تكفي لتكوين أي شاعر»[1] .

ولهذا فقد كان من أهم انشغالاته النقدية تركيزه على مفهوم الشفرة، وهو من المصطلحات السيميائية الأساسية والرائجة في الدراسات الأدبية، ذلك أن « الوظيفة الشعرية للرسالة تعتمد على الشفرة اللغوية لتصف اللغة باللغة، فهي كلام عن الكلام وليس عن الأشياء أو ما يسمى ميتالغة»[2]، وهذا ما يستدعي أن يكون المتكلم والسامع في حاجة « إلى التأكد من أنهما يستخدمان الشفرة نفسها »[3] ، حينها يمكن أن تتم العملية التواصلية بنجاح فهي سر الحياة في كل إبداع فني راقٍ.

وبناءً على مفهوم الشفرة الحاسم في التحليلات والمقاربة النقدية فإن الشعرية « تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة، فهي اللغة عن اللغة، تحتوي اللغة وما وراء اللغة، مما تحدثه من إشارات موحية، لا تظهر في الكلمات، ولكنها تختبيء في مسارها »[4] ، وحتى نتمكن من فهم أو تحسس تلك الإشارات الموحية، فلا بدّ من فك شفرات النص على اعتبار أن الشفرة خصيصة أدبية تميز النص الأدبي، وتسهم في استيعاب خصائصه التعبيرية وتفجير طاقاته اللغوية، وتبعا لذلك تكون نسبة الشفرة للنص الأدبي كنسبة البصمة للكائن البشري.

[1] – صلاح فضل، نظرية البنائية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، ط3 ، 1985 ، ص60

[2] – إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية: وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008 ، ص09 .

[3] – صلاح فضل، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، ع1 ، القاهرة، 1984 ، ص55 .

[4] – عبد الله الغدامي، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، ص20 .

لكن هذا لا يعني الاكتفاء بدراسة الشفرة لوحدها، فالخصائص البنيوية للغة الـــشعرية تقتـــضي تحديد «طبيعة الوظيفة الجمالية للعمل الأدبي وعلاقتها بغيرها من الوظائف داخل العمل نفـــسه»[1]، فالنص شبكة من العلاقات المعقدة والمتداخلة بحيث « يتحد فيه السياق مع الشفرة لتكوين الرسالة، ويتلاقى الباعث مع المتلقي في تحريك الحياة في هذه الرسالة وبعثها من جديد في تفسيرها واستقبالها. والغاية في ذلك هي (الرسالة نفسها) فهي تأكيد ذاتي للنفس يتوحد فيه الشكل والجوهر حتى يكون الشكل هو الجوهر، والجوهر هو الشكل، وتكون القشرة هي اللب، واللب هو القشرة »[2] .

إذن فالشعرية ظاهرة أدبية معقدة، اختلفت حولها وجهات النظر وذلـــك بحـــسب الطروحـــات الأسلوبية والسيميائية والبلاغة المعاصرة وعلم النص. ولهذا فضّل صلاح فضل التموقع ضمن الاتجاه السيميولوجي استكمالا لبحوث سابقة ذلك أن«المنهج السيميولوجي في تناول الظـــواهر الأدبيـــة والثقافية وفك شفراتها واكتشاف شعريتها قد حظي ببعض التأسيس في لغتنا العربية، وبقي استكمال اختباره ببحوث تطبيقية تستكشف إمكاناته وتجرب مختلف مستوياته...»[3]، ومـــن خـــلال هـــذه البحوث الاستكشافية، تتجلى الشعرية وهي «تُكيّف الدلالة المركزية للعلامة الأدبية وتحدد بؤرتهـــا الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن»[4] ، وهذه الشعرية المقصودة تبقى في حـــــــــــالة توســـع دائـــم وانفتـــــــــــاح مستمر وهو ما أكده صلاح فضل بقوله: « ولم تتمثل عندي في منظومة إجرائية موحدة تخضع لها النصوص بشكل تعسفي مسبق، بل قامت التجارب على أساس التعدد الخـــصب للمقاربات والمداخل السيميولوجية، والتوظيف الحي للمبادىء المتنوعة مع كل ممارسة جديدة تندرج في إطار الشعرية »[5].

---

[1] - صلاح فضل، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 ، 1985 ، ص125 .

[2] - إبراهيم عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية: وتطبيقاتها عند المتنبي، ص10 ،11 .

[3] - صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، القاهرة، ط1 ،1999 ، ص05.

[4] - نفســـــه، ص 06 .

[5] - نفسه ، ص 06 .

كما يراهن صلاح فضل على الطرح اللغوي في مقارباته النقدية، لأنه يرى بأن اللغة هي المفتاح الأول للتجربة الشعرية، لذلك فهو « يعاين اللغة...من خلال مستوياها وتجسداها...بحيث يتحـــدد موقف الشاعر من العالم على أساس موقفه من اللغة، وقدرته على تثويرها، ويقاس...بمدى كفاءتـــه في تقديم رؤية تشكيلية وجمالية ناجحة توازي تغيرات الحياة وتدل عليها، حيث يتحول العـــالم إلى كلمات تمتلك الواقع، وتخلق الكينونة، وتتحدى العالم المتربص بها»1 ، وهنا يتدخل نظام العلاقات اللغوية المبني – أساسا – على محوري الاستبدال والتركيب، ونتمكن من توظيف الممارسات المجازية وتحديد العلاقات بين العلامات مهما كانت بعيدة، ويقترح صلاح فضل من أجل ذلك تطوير مـــا بات يعرف بالبلاغة المعاصرة، وهي عنده « علم يدرس "شعرية النص"، وهو جانب من الـــشعرية، يبحث في العلاقات الداخلية للنصوص ووظائفها الاجتماعية، باعتبارها تكوينـــات ســـيميولوجية متوحدة. ومعنى هذا أن البلاغة المعاصرة عليها أن تندرج في المفاهيم العلمية الحديثـــة، وتكتـــسب تقنياها التحليلية..» 2 .

وحتى نتمكن من معرفة العلاقة بين المعنيين (أ) و(ب) يتدخل المجاز اللغوي لأنه لا نستطيع تحديد تلك العلاقة « إلا إذا عرفنا النظام الذي يجمعهما، وغالبا ما يعود إلى شفرات خاصة بالأدب ذاته. وهنا تكمن خصوصية المجاز الأدبي الداخلية ذات الصبغة الجمالية الحميمة، حيث تصبح العلاقـــات متجددة ومبتكرة. ومن ثم فإن كثيرا من المجازات الأدبية لا تلبث أن تفقد بكارهـــا، وتتحـــول إلى علاقة آلية، وهذا ما حدث في اللغة العربية مثلا عند استعارة اللآلىء للأسنان، والسهام للرمـــوش، والبدر للوجه، مما يجعلها تتحول إلى معانٍ شبه معجمية»[3] .

و لم يكتف صلاح فضل باهتمامه الواضح بمفهوم الشفرة ودوره الحاسم في مقاربة النصوص، بل أعطى اهتماما خاصا بالسياق في منحاه التداولي، فالتداولية « تستخدم مفهوما تجريديا يدل علـــى الموقف التواصلي هو "السياق"»[4] ، وهي بهذا الشكل «تعنى بالشروط والقواعد اللازمة للملاءمة بين

[1] – أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2000 ، ص 76 ،77 .

[2] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164 ، 1992 ، ص 234 .

[3] – نفســـــه، ص 200 .

[4] – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 20 .

أفعال القول ومقتضيات المواقف الخاصة به، أي للعلاقة بين النص والسياق»[1] ، ومن هنا تتجلى بشكل منظم طبيعة العلاقة بين بنية النص الكلية وعناصر الموقف التواصلي المرتبطة بها و «يأتي مفهوم التداولية هذا ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة مقتضى "الحال"، وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية " لكل مقام مقال"..»[2].

إن هذه الرؤية الشاملة والمتكاملة في ممارسات صلاح فضل النقدية على مستوى التنظير والتحليل جعلته ينظر إلى الأدب بأنه « خطاب كلي وليس وحدات جزئية، كما تصوره الأقدمون، فلم يستطيعوا التعرف الحيوي على خواصه الحقيقية»[3] ، وهذه الكلية في تحليل الخطاب هي التي أكسبت الدراسات الحديثة زخما معرفيا واسعا وأخرجتها من ضيق الممارسة إلى لذة المغامرة.

من المفاهيم البارزة – أيضا – التي استقطبت اهتمامات صلاح فضل النقدية تنويهه بمصطلح "الرؤيا" الحداثي حيث يرى أن « أسلوب الشعر الرؤيوي هو أقرب الأساليب من حافة التجريد وأبعدها عن الحس المباشر من خلال تركب الأوضاع الإيقاعية والنحوية والخيالية بدرجة معينة»[4].

وبذلك تخطت القصيدة العربية المعاصرة عتبة المقاييس المعيارية الثابتة لتنفتح على عالم جديد، تتجاوز فيه « مجرد بلورة الوعي الجمالي أيديولوجيا إلى أدائه بشكل جمالي جديد، معقد الأدوات وأيضا عميق الرؤيا، فلا يقترف الشاعر أفكاره بطريقة فجة في وجه قارئه، بل صار الشاعر يحترم ذكاء المتلقي وينمي حساسيته »[5] ، وهذا ما جعل شعرية الرؤيا كشفية منفتحة على الماضي متطلعة إلى المستقبل الأمثل ولذلك فهي « تتطلب معانٍ بعينها، وتميل إلى توجهات بعينها ومنها الحس الصوفي بمختلف مستوياته بين الماضي والحاضر»[6] . ولذلك فإن القيمة الإبداعية لشاعر مثل "أمل دنقل" تعتمد على تمرد رؤيوي على الحاضر ومحاورة إيجابية للماضي وتطلع حثيث للمستقبل، ومن ثمّ فقد ارتكزت

---

1 – صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، ص 20 .

2 – نفسه ، ص 21 .

3 – نفسه ، ص 07 .

4 – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995 ، ص 111 .

5 – صلاح فضل، أشكال التخيل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1996 ، ص 169 .

6 – أمجد ريان، صلاح فضل والشعرية العربية، ص 67 .

شعريته على ثلاثة محاور: « الاعتماد على الصورة القصصية، والاعتماد على الجملة اللغوية المستفزة، والاعتماد على توظيف التراث وتوظيفه بإتقان شديد»[1] ، وهكذا يجب على القارىء أن يبسط نوعا من التناغم بينه وبين النص حتى يتمكن من فهمه وفهم الاستراتيجيات التي يقوم عليها بناؤه،بحيث « يتحرك في جانب التأويل بالطريقة ذاتها التي يتحرك بها المؤلف عند التوليد»[2].

وفي هذا الإطار الخاص بالقراءة وجماليات التقبل، يحاول صلاح فضل التمييز بين نوعين من الجماليات هما جمالية التماهي وجمالية التقابل[3] ، فبينما يعتمد النوع الأول على التبسيط والتعميم، يعتمد النوع الثاني على اتباع نظم غير معروفة للجمهور قبل بداية التلقي تمثل تعقيدا واضحا لدى القراء بمستويات متفاوتة وهذا نتيجة « تعدد الشفرات الشعرية الناجم عن عدم التحديد الموضوعي، حيث يعمد الشاعر إلى إلغاء إشارات التحديد الموضوعي لقصائده علامة على الحداثة، واستجابة لطبيعة تجربته الشعرية في اللغة بالدرجة الأولى. أما المتلقي الذي يستقبل هذه الشفرات المشتّتة فإنه يجد نفسه مدفوعا لاتخاذ أحد الموقفين طبقا لدرجة وعيه بالحركة الشعرية المحدثة. فإما أن يصدمه هذا الغياب لموضوع القصيدة ويجعله في حيرة من أمره عندما يبحث في النص عن محددات متعينة فلا يعثر عليها دون أن ينشط لاتخاذ خطوة أخرى في التعرف على البدائل الفنية الماثلة في النص والمكونة لتماسكه، خضوعا لما عليه أفق توقعه التقليدي المحكوم بشفرة وحيدة واضحة لموضوع التجربة، وإما أن يتعرف في هذا الغياب ذاته عن السمة الرئيسية لشعرية الحداثة، مما يجعله يأنس له وينصرف إلى استكناه بقية الشفرات التخييلية والإيقاعية بحساسية منفتحة»[4] .وهذا التشفير الحداثي في القصيدة المعاصرة،هو ما يؤدي إلى التشظي الدلالي، أي انشطار الدال عن المدلول،حيث يتخذ كل منهما مدارا لنفسه،ومن هنا تتعقد مهمة القاري إذ عليه الملاءمة بين هذه المدارات والكشف عن التناغم الغامض بينها ليتمكن من فك الشفرات،ومن ثم تحديد العلامات الغائبة التي تسهم في إضاءة النص،والقبض على دلالاته المتفلّتة، وربما يكون ما يمكن تسميته بالإرجاء الدلالي هو أحد الأسباب الوجيهة في اهتمام صلاح فضل بمفهوم الشفرة، وما يترتب عن ذلك من انفتاح في القراءة السيميولوجية .

[1] – صلاح فضل، أشكال التخيل، ص 162 .

[2] – صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، ص157 .

[3] – ينظر: نفسه، ص 162، 167 .

[4] – صلاح فضل، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد ، ص 165، 166 .

الفصل الثاني: مفاهيم تأسيسية للمناجاة

- تمهيد

1 - المعنى اللغوي للمناجاة

2 - نشأة المصطلح ودلالته

3 - أنواع المناجاة :

أ - مناجاة العابدين

ب - مناجاة المحبين

4 - المناجاة بين المقامات و الأحوال

5 - المناجاة والخطابات المزاحمة :

أ - الدعاء

ب - الوقفة

ج - المخاطبة

د - الرسالة

هـ الموعظة

6 - نماذج تأصيلية للمناجاة :

أ - من مناجيات الرسول و الصحابة

ب - من مناجيات بعض الزهاد

ج - من مناجيات بعض العارفين

7 - شعرية الهمس في المناجاة الصوفية

تمهـــيد :

تعـــددت أشـــكال النثر الصوفي، وتـــطوّرت حتى فـــــاقت في بعـــض خصائـــصها الوظيفية والتداولية الشعر الصـــوفي نفسه، وبخاصة في القرن الـــرابع الهجري، الذي يعدّ ــ بحقّ ــ قـــرن النثر العربي بامتياز، ففي هذا القـــرن قيّد الصـــوفية « بالكـــتابة سائر المـــدارج والـــرؤى والمشـــاهدات، علاوة على توثـــيق كل ما يهمّ النـــظر الصوفي في باب السلوك والاستـــــغراق والصعود. لذا فـــقد صح القـــول بأنهم خـــلفوا أدبا من الأهمـــية قدر ما تهتم بالخطاب وكيفيـــة تشكله، وطـــرق اشتغاله في كتاباتهم الزاخرة »[1]. وبالتالي فإن التعامل مع الخـــطاب الصوفي يعني «تتـــبع صيغ القـــول وتطور أشكـــال الكتابة من خلال متن محدد. فربما لم يعد ممكنا الاكتـــفاء بالمضامين، بل الكتابة أضحت هي العنصر المجهول المطلوب مواجهته وكشفه»[2].

هذا ما حدا بكثير من الدارسين إلى التأكيد على ضرورة الاهتمام بهذا النـــوع الخطـــابي لأن الخطاب النثري الصـــوفي «ليس مجرد أداة توصـــيل، بل مستوى تعبيري يناظر الحـــالات الصوفية النفسية والروحية،والتعبير الصوفي تعبير شعري بطبيعته،ينبع الجمال على نحو عفوي من داخله، فهو ليس بحاجة إلى ارتداء حلي خارجية، فالكلام الصوفي هو كلام الباطن، كلام الماوراء واللاشعور لأن التجربة التي ولدته هي تجربة إبـــحار في مناطق مجهولة من الفكر والروح والنفس »[3]. ولقد أشـــاد أدونيس –في إطار حديثه عن حركة شعرية الحداثة – ببعض كتاب التجربة الصوفية في القرن الرابع الهجري،ودعا إلى ضرورة « أن نضع في قلب هذه الحركة بنوع من إعادة الاعتبار لما كان مطموسا أو مهملا، بعض الكتابات التي أنتجتها التجربة الصوفية، وبخاصـــة تجربـــة النفّـــري وأبي حيـــان

1) ــ عبد الله بن عتو، مقدمة للخطاب الصوفي المغربي الحديث : قضايا في المنهج والرؤية، مطبعة الأمنية، الرباط، 2008، ص 12.

2) - نفســه، ص 14.

3) - وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي ــ حتى القرن السابع الهجري ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006، ص101.

التوحيدي»[1]. وليس بعيدا عن النفّري(ت354هـ) والتوحيدي(ت414 هـ) فقد اتصف نثر الحلاج (ت309 هـ) من قبل «بالرمزية وعسر الفهم، فكان نثرا مركّزا، يكثّف أفكاره وعباراته بطريقة تلميحية،تقوم على استخدام الإشارة والاكتناز. فهو أقرب إلى كتابات النفري في كتابيه "المواقف" و"المخاطبات" و التوحيدي في كتابه "الإشارات الإلهية" مما يجعله ينتقل من مرحلة المحاسبي والبسطامي والجنيد إلى مرحلة أكثر انغلاقا بما يجعل النص النثري لديه أقرب إلى النص الشعري المنفلت من ضوابطه،وبذلك ابتعد عن المنطق واللغة الواضحة»[2] .

شهد مسار الكتابة النثرية الصوفية تطورا معرفيا وفنّيا، فقد كان الحارث المحاسبي (ت 243 هـ)، هو أول كاتب صوفي تجسّدت في كتاباته سمات فنية ملحوظة، تجسّدت في النبرة الروحية الخاصة بالنثر الصوفي..ثم تلاه الجنيد البغدادي في رسائله. والنفّري، فالتوحيدي، وابن عربي. . وغيرهم.»[3] وبالموازاة مع هذا التطور في مسار النثر الصوفي فقد تطورت أشكاله الفنية أيضا إذ تنوعت «بين المناجاة، والحكَم، والمواعظ، والقصص التعليمية،والرسائل المتبادلة بين الشيخ ومريديه، وخواطر المناجاة، والتضرع، والابتهال، وحكايات الخوارق، والكرامات، والأخبار الصوفية، والمقامات الروحية بوساطة أساليب يُتجاوز فيها المصطلح الفلسفي، والتعبير الأدبي في محاولة للإحاطة بالمعاني الصوفية الجديدة، الغزيرة والعميقة، وبجمال التجربة التي تعبّر عنها وفرادتها»[4].

1) - ـ أدونيس (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط3، 2000، ص96

2 ـ قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية،القاهرة، ط1، 2006، ص194 .

3 ـ نفسه، ص182 .

4 ـ وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي ـ حتى نهاية القرن السابع الهجري ـ، ص07 .

ولقـــد رأينا أن نخصّ 'المناجاة الصوفية' بالدراسة من حيث هي فن نثـــري مـــع مراعـــاة أن النثر«قد تشبّه بالشعر في القرن الرابع الهجري وما بعده »[1]. ولهذا سنستفيد من مفاهيم الـــشعرية المعاصرة التي تقرّب ' النثري' من ' الشعري' فقد أثبت الشكلانيون الروس « أن النثر لـــيس مـــادة هلامية مشوّشة مضادَّة للإيقاع : وإنما على العكس من ذلك يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتي للنثر يحتلّ مكانا لا يقلّ أهمية عن التنظيم الصوتي للشعر، وإن كانت طبيعة كل منـــهما تختلـــف عـــن الآخر»[2]. وبناء على هذا التصور فقد حاول البعض أن يكشف عن حدود العلاقـــة بـــين البنيـــة الإيقاعية في الشعر والبنية الإيقاعية في النثر. وذلك بالرجوع إلى مساواة الفارابي بين درجة التخييل ودرجة الوزن. وهو تصوّر يظهر « في التقليص من سلطة الوزن التي سادت لدى معظـــم النقـــاد القدامى، وعلى رأسهم قدامة بن جعفر وابن رشيق، حيث جعلا الوزن خاصة أساسية تميـــز بـــين الشعر والنثر.هذا التقليص سمح بالحديث عن مفاهيم جديدة مثل القول الشعري الذي يحتل مكانـــا وسطا بين الشعر والنثر»[3]. وعلى الرغم من هذه الوســـطية، فإننا نؤكّـــد بأن الأصل في المناجـــاة أن تبدَع نثرا لا شعرا ــــ على الرغم من وجود بعض المناجيات الشعرية ــــ لأن المناجي، إذ يقـــف بين يدي ربه، يتملّكه وقار الخشوع والإخبـــات، وتصفو نفســـه من أكدار الهوى، ولا تتلبّـــسه خفّة الطرب التي تتلبّس الشعـــراء ــــ عادة ــــ في أحوالهم فلا يُفضي بكلامه إلا مرسَلا ــــ رصـــينا بعيدا عما يجتذب الشعراء من قيود الوزن. والحقيقة أن كتاب القرن الرابع الهجـــري « نقلـــوا إلى النثر محـــاسن الشعر من الاستعارة والتشـــبيه والخيال. والنثر إذا أخذ خصائص الـــشعر أصـــبح أقـــدر منه على الوصف، لخلوّه من قيـــد الوزن والقافية. وكذلك أصبح النثر في القرن الرابع أداة لتقييد الخواطر النفسية، والملاحظات الفنية، بحيث يرى القارئ من جمال الصنعة ودقة الأسلوب مـــا

1 أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري : مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص06 .

2 ــــ عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص52.

3 ــــ أبلاغ محمد عبد الجليل، شعرية النص النثري : مقاربة نقدية تحليلية، ص53 .

يغنيه عن التفكير في قصائد الشعراء الذين سبقهم هؤلاء الكتاب إلى تصيّد ما يقضي به العقـــل، أو يوحي به القلب، أو يشير إليه الخيال »[1].

في هذا السياق المفاهيمي، سيتمّ الوقوف على فنّ المناجاة من حيث هو خطاب صوفي نثري، مازال في حاجة إلى التأسيس النظري، والقراءات التحليلية الواعية، لأن «الأعمال الفنية الخوالـــد في كل نوع،تبقى محتفظة بقيمتها الجمالية بعد انقضاء ذلك الوضع الذي نشأت فيه»[2].

ولهذا فإنّه من الضرورة التأسيس لبعض المفاهيم الأولية التي تُسهم في إضاءة جوانب هذا العمل، لأن مثل هذه المفاهيم تكاد تكون غائبة على مستوى الدراسات الأدبية العربية، وستكون البداية بالأصل اللغوي لمصطلح المناجاة.

1 ـــ المعنى اللغوي للمناجاة :

جاء في لسان العرب لابن منظور[3] أن المناجاة بمعنى التسارر، فيقال ناجى الرجل مناجـــاة ونجاء أي ساره، وانتجى القوم انتجاء، وتناجوا مناجاة بمعنى تساروا. وفلان نجي فلان أي يناجيه دون من سواه. والمناجي هو المخاطب للإنسان والمحدث له دون غيره.

وقد ورد الفعل " ناجى " والصيغ المشتقة منه في مواضع كثيرة من القرآن الكريم منها قوله تعالى في هذه الآيات من سورة المجادلة :

﴿ أَلَمْ تَرَ أَنَّ ٱللَّهَ يَعْلَمُ مَا فِى ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِى ٱلْأَرْضِ ۖ مَا يَكُونُ مِن نَّجْوَىٰ ثَلَٰثَةٍ إِلَّا هُوَ رَابِعُهُمْ وَلَا خَمْسَةٍ إِلَّا هُوَ سَادِسُهُمْ وَلَآ أَدْنَىٰ مِن ذَٰلِكَ وَلَآ أَكْثَرَ إِلَّا هُوَ مَعَهُمْ أَيْنَ مَا كَانُوا۟ ۖ ثُمَّ يُنَبِّئُهُم بِمَا عَمِلُوا۟ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ ۚ إِنَّ ٱللَّهَ بِكُلِّ شَىْءٍ عَلِيمٌ ﴿٧﴾ ﴾[1].

1 ـــ زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، دار الجيل، بيروت، (د.ت)، ص130 .

2 ـــ عبد المنعم تليمة، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983، ص123.

3 ـــ ينظر : جمال الدين بن منظور، لسان العرب، مراجعة وتصحيح مجموعة من الأساتذة،المجلد الثامن، دار الحديث، القاهرة، 2003، ص476،477، باب النون، مادة ' نجا " .

﴿ أَلَمْ تَرَ إِلَى الَّذِينَ نُهُوا عَنِ النَّجْوَىٰ ثُمَّ يَعُودُونَ لِمَا نُهُوا عَنْهُ وَيَتَنَاجَوْنَ بِالْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ وَمَعْصِيَتِ الرَّسُولِ ﴾[2].

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا تَنَاجَيْتُمْ فَلَا تَتَنَاجَوْا بِالْإِثْمِ وَالْعُدْوَانِ وَمَعْصِيَتِ الرَّسُولِ وَتَنَاجَوْا بِالْبِرِّ وَالتَّقْوَىٰ ﴾[3].

﴿ إِنَّمَا النَّجْوَىٰ مِنَ الشَّيْطَانِ لِيَحْزُنَ الَّذِينَ آمَنُوا وَلَيْسَ بِضَارِّهِمْ شَيْئًا إِلَّا بِإِذْنِ اللَّهِ ﴾[4].

﴿ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نَاجَيْتُمُ الرَّسُولَ فَقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيْ نَجْوَاكُمْ صَدَقَةً ﴾[5].

﴿ أَأَشْفَقْتُمْ أَنْ تُقَدِّمُوا بَيْنَ يَدَيْ نَجْوَاكُمْ صَدَقَاتٍ ﴾[6].

وفي قوله تعالى من سورة يوسف :

﴿ فَلَمَّا اسْتَيْأَسُوا مِنْهُ خَلَصُوا نَجِيًّا ﴾[7].

وفي قوله تعالى من سورة مريم :

﴿ وَنَادَيْنَاهُ مِنْ جَانِبِ الطُّورِ الْأَيْمَنِ وَقَرَّبْنَاهُ نَجِيًّا (٥٢) ﴾[8].

في الآيات السابقة من سورة المجـــادلة وردت المناجاة والنجوى والتناجي بمعنى واحد، وتعني الكلام سرا. وأمـــا النجي في سورة يـــوسف، فيعـــني أن إخوة يـــوسف عليه السلام لما امتنع

---

[1] ـــ المجادلة : 07 .
[2] ـــ المجادلة : 08 .
[3] ـــ المجادلة : 09 .
[4] ـــ المجادلة : 10 .
[5] ـــ المجادلة : 12 .
[6] ـــ المجادلة : 13 .
[7] ـــ يوسف : 80 .
[8] ـــ مريم :52

عليهم رد أخيهم«انفردوا (نجيا) يتناجون فيما بينهم »[1]. والنجي في ســـورة مريم يعني أن موســـى قصد النار« فكلمه الله تعالى وناداه وقربه فناجاه»[2].

كما ورد فعل التناجي في بعض الأحاديث النبوية، كقوله صلى الله عليه وسلم: « إذا كـــانوا ثلاثة، فلا يتناجى اثنان دون الثالث»[3]. وفي هذا الحديث نهي عن الكلام سرا بين اثنين دون ثالـــث معهما لما فيه من إيذاء له. كما ارتبطت المناجاة في حديث آخر بالصلاة والخشوع فيها، يقـــول عليه السلام:« إن أحدكم إذا قام يصلي فإنما يناجي ربه، فلينظر كيف يناجيـــه »[4]. وفي الحـــديث دلالة على مكانة الصلاة وعلى أهمـــية المناجاة فيها،لأنها تربط قلـــب المؤمن بالحبيب الأعظم دون واسطة فيتلذذ بالقرب منه والتبتل إليه، في ضراعة وإخبات وخشوع.

نخلص في الأخير أن المعاني المستفادة من المناجاة، وبحسب السياقات الواردة فيها هي التـــسارر والانفراد والانعزال وما يتبع ذلك من خلوة وهمس ونحوهما، وهي معان تسهم ــ بلا شـــك ــ في إضاءة الدلالة الاصطلاحية لهذا اللون الأدبي الصوفي.

2 ــ نشأة المصطلح ودلالته :

على الرغم من شيوع ' المناجاة ' من حيث هي لون أدبي، من ألوان النثر الصوفي، إلا أن معظم المعاجم الصوفية قديمها وحديثها لم تشر إلى ماهية المناجاة أو مفهومها.وفي الغالب كانت ترد بمعناها اللغوي مقرونة بالصلاة أو الأذكار أو ببعض الأحوال الصوفية في كتب التصوف المتخصصة. ومن المصادر الصوفية القليلة التي عرفت المناجاة ما أورده الطوسي **(ت 378 هـ)**

[1] ــ عماد الدين ابن كثير، تفسير القرآن العظيم،ج3،دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر،ط، 1990، ص399

[2] ــ نفســـه، ج4، ص193.

[3] ــ يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، تصحيح وتعليق أنور الباز،مصر، ط7، 2007، ص386 .

[4] ــ أبو عبد الله الحاكم، المســـتدرك على الصحيحين، ج1، دراسة وتحقيق مصـــطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1411هـ، ص236 .

بأنها « مخاطبة الأسرار عند صفاء الأذكار للملك الجبار»[1]. وأما عند القشيري فقد ذكر بأنها «مسامرة بين الحبيبين لا يسمعهما ثلث»[2]

ويبدو هذان التعريفان هامين وتأصيليين لأنهما اعتبرا المناجاة ضربا من المخاطبة التي يفضي فيها المخاطب إلى الله، فيبوح فيها بسره إليه جل شأنه بقلب صاف، مستحضرا عظمة المحبوب وسلطانه.

ومما يؤثر عن الجنيد (ت **298** هـ) في المناجاة ـــ أيضا ـــ قوله : « لقد فاز قوم دلهم وليهم على مختصر الطريق فأوقفهم على محجة المناجاة ولوح لهم على فهم الدعوة إلى المسارعة بالمناسبة إلى فهم الخطاب »[3]. فالجنيد يركز في هذه المقولة على المناجاة باعتبارها محجة تؤدي بالمحبين للفوز بالتقرب من المحبوب الأعظم، ومن ثم فهم خطابه الموجه إليهم ـــ تلميحا لا تصريحا ـــ والنتيجة استجابتهم لنداء الحق حبا فيه وشوقا للقائه.

ومن التعريفات الهامة المؤطرة لمفهوم المناجاة في كتابات المحدثين ما ذكره محمد عبد المنعم خفاجي إذ اعتبرها لونا « من ألوان آداب الصوفية، أنشأوه في مناجاة الله عز وجل، والحديث إليه، والاستغراق في خطابه، وهو أدب بليغ ولون من ألوان النثر جد طريف، وقد أتى الصوفية فيه بكل معنى جديد بديع »[4]. وهو التعريف نفسه ـــ تقريبا ـــ الذي أورده عبد الحكيم حسان حيث يرى بأن فن المناجاة من ابتكار المتصوفة« وهو لون أدبي لم يشاركهم فيه غيرهم من طوائف المتأدبين والشعراء»[5]، ويدرج الكاتب هذا اللون الأدبي في« موضوع الحب الإلهي»[6]، وهو ما يؤكده زكي مبارك عندما يذهب إلى أن فن المناجاة « يتمثل في حب الذات الإلهية وفي الأدعية والأوراد»[7].

---

[1] – أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، دار الكتب الحديثة بمصر، القاهرة 1960، ص426 .

2 – عبد الكريم القشيري ، أربع رسائل في التصوف، تقديم، قاسم السمرائي، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد ، 1969، ص49.

[3] ـــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمع ، ص412 .

[4] ـــ محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب القاهرة (د . ت)، ص 113 .

[5] ـــ عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي : نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة 2003، ص278 .

[6] ـــ نفســـه، ص284 .

[7] ـــ زكي مبارك، التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ج1، منشورات المكتبة العصرية، لبنان(د . ت)، ص73 .

وهناك بعض التعريفات التي حاولت أن تأخذ في الحسبان نظريات التواصـــل المعاصـــرة، فنظـــرت للمناجاة بوصفها شكلا « من أشكال الخطاب الدعائي ذات الاتجاه الواحد من أنـــا ـــ إلى أنـــت (الله)، لذلك اعتبرها القدامى حديثا شخصيا سمي "حديث النفس"، فكانت مجرد متتاليات دعائيـــة تعبر عن معان دينية وأخلاقية، اعتمدها المتصوفة كذلك للتعبير عن حالة تبلغ فيها الحاجـــة إلى الله مداها »[1]. لكن النظر إلى المناجاة بكونها حديثا للنفس هي نظرة اختزالية، وبخاصـــة المنـــــاجاة الصوفية التي يغلب عليها الطابع الديـــالوجي أكثر من الطابع المونولوجي، لكن اللافت في التعريف هو الإشـــارة إلى التداخل الكبير بين فني الدعاء والمناجاة، واعتبار الأخيرة تعبيرا عن حالة تبلغ فيها حاجة الصوفي إلى الله مداها في حين أن الدعاء غير مرتبط بحالة بعيـــنها،وبالتالي فهو أعـــم وهـــي أخص وسيـــأتي بيان ذلك في شرح الخطابات المزاحمة للمناجاة.

من خلال التعـــاريف السابقة نخلص إلى أن فن المناجاة « يمتلك بنية أســـلوبية ومـــدارات موضوعية ينفرد بها عن أنواع تعبـــيرية أخرى في الخطـــاب الصوفي ذاتـــه»[2]، وهـــذا يعـــني أن «المنـــاجاة فن له قســـماته النوعية الخاصة التي تجـــعل منه بلاغـــة قائمـــة بـــذاتها في الخطـــاب الصوفي»[3]. وهو ما يؤكد أن هذا الفن الصوفي لم ينشأ من فراغ، بل هو نوع قائم بذاته بين باقي الخطابات الصوفية، ووفق نظرية الأنـــواع الأدبية، فإن النوع « يتكون عندما تشـــترك مجموعة من النصوص في إبراز نفس العـــناصر»[4]. وبالمقـــابل التعارض مع مجموعة من النصوص لأنواع أدبية أخرى. وهذا ما سيتضح أكثر من خلال التعرف على أصل نشأة هذا النوع.

[1] ـــ آمنة بلعلى، تحليل الخطاب الصوفي : في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص94 .

[2] ـــ محمد أ .المسعودي، بلاغة الخطاب الصوفي بين التعبير والتأثير،مجلة الصورة، طنجة، المغرب، ع5، 2003، ص42 .

[3] ـــ نفســـــه، 42 .

[4] ـــ عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص26 .

يرجع معظم الدارسين نشأة المناجاة إلى المتصوفة، فالجيوشي يعتبرها فنا صوفيا خالصا فهـــي « من الأبواب التي لم يطرقها غيرهم، ولم ينهج سبيلها سواهم، فهم فرسان حلبتها وآباء عذريتها»[1]، ويوافقه في ذلك عبد الحكيم حسان، إذ يرى بأن المتصوفة هم الذين « أنشأت على أيـــديهم "فـــن المناجاة" وهو لون أدبي لم يشاركهم فيه غيرهم»[2]،وعلى خلاف ذلك يؤكد محمـــد عبـــد المـــنعم خفاجي بأن المناجاة « فن قديم في الآداب العالمية، عرفته الأمم وهي تناجي آلهتها، وكتـــب فيـــه الصوفية المسلمون أروع أناشيدهم في مخاطبتهم للذات الأقدس »[3]. ويبدو أن قدم فن المناجـــاة في الآداب العالمية هو الأرجح، وإنما كانت إضافات الصوفية هي إبداعهم في هذا الفن، واتخاذهم طرائق تعبيرية تختلف عن سابقيهم. فالصوفي وهو يناجي ربه إنما« يرى نور الله في قلبـــه، وهيبـــة الله في نفسه، يتأمل إبداع الله في خلقه، فلا يرى إلا جماله وجلاله، فيسبح في بحـــار أحديتـــه، ويناجيـــه سبحانه، وقد خفق قلبه بالمحبة، واستضاء بنوره الأقدس »[4]، ومن خلال هذه الرؤيـــة، نستـــشف الفرق الأساس بين مناجيات الصوفية ومناجيات غيرهم، ويمكن حصر هذه الرؤية التمييزية في النقاط الآتية :

ـــ نور الله في القـــــلب

ـــ هيبة الله في النفـــــس

ـــ رؤية جمال الله وجلاله

ـــ خفـــقان القلب بالمحبة

وهي تجليات لا تخلو منها مناجاة صوفية، إذا كان صاحبها ممن قطع الطريـــق، وأصـــبح مـــن العارفين. إلا أن المتتبع لحياة الأنبياء يرى أن النشأة الحقيقية للمناجاة إنما كانت على أيديهم عليهم

[1] ـــ محمد إبراهيم الجيوشي، بين التصوف و الأدب، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، (د.ت)، ص62 .

[2] ـــ عبد الحكيم حسان،التصوف في الشعر العربي: نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري،ص**278**.

[3] ـــ محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص115 .

[4] ـــ حسن الشرقاوي، معجم ألفـــاظ الصوفية، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القـــاهرة، ط1، 1987، ص665، 666 .

السلام فهم أعرف خلق الله بالله جل جلاله، فمما يروى عن النبي داود عليه السلام أنه كان كـثير البكاء، حتى عوتب في ذلك فقال : « دعوني أبكي قبل خروج يوم البكاء »[1]، وكان عليه السلام ينادي « ألا من أراد أن يسمع نوح داود على نفسه فليأت »[2]، ويروى عنه عليه السلام أنه كان يقول في إحدى مناجياته :

« إلهي إذا ذكرت خطيئتي، ضاقت علي الأرض برحبها، وإذا ذكرت رحمتك ارتدت إلي روحي، سبحانك إلهي أتيت أطباء عبادك ليداووا خطيئتي فكلهم عليك يدلني، فبؤسا للقانطين من رحمتك»3، ويورد صاحب "الإحياء" ـــ أيضا ـــ أن داود عليه السلام «لما طال بكاؤه، ولم ينفعه ذلك، ضاق ذرعه واشتد غمه، فقال: يا رب أما ترحم بكائي ؟ فأوحى الله تعالى إليه: يا داوود نسيت ذنبك، وذكرت بكاءك، فقال : إلهي وسيدي كيف أنسى ذنبي وكنت إذا تلوت الزبور، كف الماء الجاري عن جريه، وسكن هبوب الريح، وأظلني الطير على رأسي، وأنست الوحوش إلى محرابي »4. ومثل هذه المواصفات من التذلل لله والبكاء من خشيته والتلطف في حضرته نجد ما يشبهها عند أبي حيان التوحيدي، فالنبرة الغالبة على مناجياته هي «نبرة النبي داود في مزاميره، خصوصا حينما نراه يتغنى برحمة الله ولطفه ونعمته، أو حينما نراه يعمد إلى معاتبة الذات الإلهية بخشوع ومذلة وانسحاق »5، وهو الأمر الذي دفع بالبعض إلى التأكيد على أن التوحيدي «قد تأثر "مزامير" داود، خصوصا أنه لم يجد شواهد سبقته إلى هذا النوع في الأدب الإسلامي، اللهم إلا آثارا ضئيلة قد نجد البعض منها أولا في كتب الحارث المحاسبي ثم في كلمات الحلاج»6، والتأثر

---

[1] ـــ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، دار المعرفة، بيروت، (د.ت)، ص182 .

[2] ـــ نفســـه، ص182 .

[3] ـــ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، ، ص182 .

[4] ـــ نفســـه ص182 .

[5] ـــ زكريا إبراهيم، أبو حيان التوحيدي : أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (د.ت)، ص118 .

[6] ـــ أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1981، ص 36، 37 (من التصدير العام للمحقق) .

بمزامير داود كان «عن قصد لا لمجرد المقارنة والتشبيه. ذلك أننا لا نستبعد أن يكون التوحيدي قد تأثر "مزامير" داود في وضعه هذا الكتاب (الإشارات الإلهية)، إذ ليس من العسير أن نجد أشباها ونظائر عديدة فيما بين "إشارات" التوحيدي و"مزامير" داود : فصياغة المناجاة المتوجهة إلى الله واحدة، ومرارة التجارب الأليمة التي عاشاها كلاهما متشابهة، والشعور بالتسليم المطلق لوجه الله الواحد القهار يكاد يتخذ صيغا للتعبير مشتركة فيما بينهما، والقشعريرة السارية في ابتهالات كليهما تصدر عن نفس مليئة بإحساس متفقة في ينابيعها»([1]).

مما لا شك فيه أن مثل هذه الآراء والترجيحات، قد يكثر الاختلاف حولها لذا فإن ما نستنتجه في نهاية الأمر أن المناجاة قد نشأت منذ عهود سحيقة، لأن علاقة السماء بالأرض كانت منذ أبينا آدم عليه السلام، وامتدت إلى الأنبياء والصالحين من بعده إلى عهد النبي محمد صلى الله عليه وسلم وصحابته الكرام والتابعين من بعدهم، لكن المتصوفة ــ وهم صفوة الصفوة في زمانهم ــ اتخذوا المناجاة وسيلة أساسية في علاقتهم بالمحبوب الأعظم، فربطوها بمقاماتهم وأحوالهم وأسرارهم وأذواقهم، وهنا يكمن الفرق بين مناجياتهم ومناجيات غيرهم من المتعبدين والزهاد. وبالتالي فإن عامل القصدية يكون أساسيا في التفريق بين أنواع المناجاة.

3 ــ أنواع المناجاة :

إن المتتبع للحياة الروحية لأشهر أعلام الصلاح و الزهد والتصوف، سيجد أن لهم رقائق في تعاملهم مع الله جل شأنه، وبخاصة عندما يناجونه طلبا للعون واللطف أو للقرب والأنس، ومن هذا المنظور، يمكن حصر المناجاة في نوعين اثنين هما :

3. أ ــ مناجاة المتعبدين :

[1] ــ أبو حيان التوحيدي، الإشارات الإلهية، ، ص35 .

ينطلق المتعبدون في علاقتهم بالله من ثنائية الخوف و الرجاء (يخافون عذابه ويرجون رحمتـــه)، وهم في ذلك يركزون على موقف الجلال وبالتالي « فلا تخرج مناجاهم عن ترديد المعاني المناســـبة لمترلة العبد من ربه، فهو يشكره ويستغفره ويسأله العون والمعاملة بالفضل لا بالعدل »[1].

ويدخل ضمن المتعبدين طائفة كبيرة من الزهاد، ذلك أن «معنى الزهد يتحقق بمجرد الإعراض عن الدنيا ومتاعها، أما التصوف فقد أخذ مفهومه بمجاهدة النفس وترويضها، فكان التصوف ينمو من بذرة الزهد حتى أصبح طريقا للمعرفة »[2]. والمعرفة حسب القشيري «على ثـــلاثة أركـــان : الهيـــبة، والحـــياء، والأنـــس »[3]، وتبعا لمفهوم المعرفة تتحـــدد طبـــيعة الدعاء/المناجاة، ولذلك فإن « دعاء العامة بالأقوال، ودعاء الزهاد بالأفعال، ودعاء العارفين بالأحوال »[4]، وقد فرق يحي بن معاذ (ت258هـــ) بين الزاهد والعارف بقوله :« الزاهد سيار، والعارف طيار، يعـــني ســـرعة الانتقال في المقامات و الأحوال عند الزوائد وطرف الفوائد »[5].

وهكذا فإن مناجاة المتعبدين تكون محصورة في الاستغفار، والإنابة إلى الله، وطلب العون منـــه، وحمده، وشكره على ما أنعم به على الإنسان وهذا كله يكون بالخوف من عذاب الله، والطمع في جنته، وبهذا فإن المناجاة في هذه الحالة تكون أقرب للدعاء بمعناه العام.

3. ب ــ مناجاة المحبين :

وهي المناجاة المبنية ـــ أساسا ـــ على الحب، وهي بذلك أكثر استغراقا في الاتصال بالله، فالمحبون « تغلب الرياضة الروحية في خلواهم على العبادة، فيتخذون من الخلوة وسيلة للفناء في المحبوب. . أو مشاهدته، ومن هنا كانت الخلوة هي التي يسبح فيها الصوفية على أجنحة من الرياضة إلى عـــوالم

[1] ــ عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي: نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، ص279

[2] ــ قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص21 .

[3] ــ عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية، تحقيق عبد الكريم عطا، مكتبة دار طيبة، دمشق، 2000، ص 475 .

[4] ــ عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية ، ص413

[5] ــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص442

الغيب التي لا يشهدها غيرهم من الناس، وهم يتخذون من الذكر وسيلة هامة يسعون بها نحو هدفهم البعيد»[1]، والحب هو قطب الرحى عند المتصوفة في كل أعمالهم ومجاهداتهم، و قد عبر ابـــن عربي عن تجربته في الحب بقوله :« إني رأيت في نفسي من العجائب ما لا يبلغه وصف واصـــف، والحب على قدر التجلي، والتجلي على قدر المعرفة. . ومحبة العارفين ليس لها أثر في الشاهد، فإن المعرفة تمحو آثارها لسر تعطيه لا يعرفه إلا العارفون »[2]، وعلى هذا الأساس تقسم العبـــادة ـــ في التصور الصوفي ـــ إلى ثلاثة مراتب[3] :

1 ـــ قوم عبدوه رغبة في جنته. وهذه عبادة التجار.

2 ـــ قوم عبدوه خوفا من عذابه. . وهذه عبادة العبيد.

3 ـــ وقوم عبدوه لذاته. . وهذه عبادة الأحرار.

وفي هذا تروى أبيات للعابدة المشهورة المعروفة بريحانة المجنونة :

أنت أنسي ومنيتي وسروري   قد أبى القلب أن يحب سواك

يا حبيبي ومنيتي واشتـــياقي   طـــال شوقي متى يكون لقاك

ليس سؤلي عن الجنان نعيما   غـــير أني أريـــــدها لأراك[4]

ويروى ـــ أيضا ـــ عن يحي بن معاذ، أنه قال : « مثقال خردلة من الحب أحب إلي مـــن عبـــادة سبعين عاما بلا حب »[5].

وتعد رابعة العـــدوية (ت185 هـــ) أولى من تكلمت في الحب الإلهي، فقد قالت ـــ في ردها عن

---

[1] ـــ عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي:نشأته وتطوره حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص280

[2] ـــ محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية : من كلام الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ط2، 1992، ص171 .

[3] ـــ يحي بن معاد الرازي، جواهر التصوف، شرح وتعليق سعيد هارون عاشور، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2002، ص40 .

[4] ـــ يحي بن معاد الرازي، جواهر التصوف ، ص40 .

[5] ـــ نفســـــه، ص45 .

سفيان الثوري عندما سألها عن حقيقة إيمانها ـــ :« ما عبدت الله خوفا من النار، فـأكون كأمة السوء، إن خافت عملت، ولا حبا للجنة، فأكون كأمة السوء إن أعطيت عملت، ولكني عبدته حبا له، وشوقا إليه »([1]). والمعنى نفسه كانت قد صاغته شعرا في أبياتها المشهورة : (المتقارب)

أحبك حبـين حب الهـوى وحـبا لأنـك أهـل لـذاكا

فأما الذي هو حب الهـوى فشغلي بذكرك عمن سـواكا

وأما الذي أنـت أهـل له فكشفك لي الحجب حتى أراكا

فلا الحمد في ذا ولا ذاك لي ولكن لـك الحمد في ذا وذاكا[2]

ولهذا كان لرابعة العدوية « الفضل في إشاعة لفظ الحب عند من جاءوا بعدها من الـصوفية»([3])، كما مثلت مرحلة هامة في الفصل بين المتعبدين أصحاب الشريعة و المتعبدين أصحاب الحقيقة، كما تعد أول من توجه بالأدب الصوفي « هذه الوجهة الوجدانية الروحية. . وجعل للحب غاية مثالية، فلا ينشد لرغبة أو لرهبة، بل للحب ذاته»([4])، لكن الحب في التصور الصـوفي متعلق بالمعرفة لأن العارف بالله أشد الخلق حبا لله، والعارف هو«من عرف الحق سبحانه وتعالى بأسمائـه وصـفاته ثم صدق الله تعالى في معاملاته، ثم تنقى عن أخلاقه الرديئة وآفاته، ثم طال بالباب وقوفه ودام بالقلب اعتكافه، فحضي من الله تعالى بجميل إقباله، وصدق الله في جميع أحـواله. . ودام في السر مع الله تعالى منـاجـاته. . يسمى عند ذلك عارفا»(5)، وقد ورد في الإحياء « من عرف ربه أحبه، ومـن عرف الدنيا زهد فيها»([6])، ويروى عن أبي بكر الصديق أنه قال في المحبة :« من ذاق من خالص محبة

---

[1] ـــ يحي بن معاد الرازي، جواهر التصوف ، ص31 .

[2] ـــ عبد الرحمن بدوي، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط2، 1962، ص64 .

[3] ـــ إبراهيم محمد منصور، الشعر والتصوف : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1999، ص44 .

[4] ـــ عادل كامل الآلوسي، الحب والتصوف عند العرب، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص81 .

[5] ـــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص472 .

[6] ـــ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، ص 295 .

الله تعالى، شغله ذلك عن طلب الدنيا وأوحشه عن جميع البشر»([1])، وهكذا فإن الفرق بين مناجاة المتعبدين ومناجاة المحبين تكمن في طبيعة المعرفة، فمعرفة المتعبدين ظاهرة نفعية، ومعرفة المحبين باطنة ذوقية.

والمحبون في مناجياتهم، بل في كل عباداتهم، يستحضرون قوله تعالى ﴿ وَٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ أَشَدُّ حُبًّا لِّلَّهِ ﴾([2])، وشدة الحب لن تتحقق إلا بالمعرفة، كما يستحضرون قول الرسول صلى الله عليه وسلم:«من عادى لي وليا فقد آذنته بالحرب وما تقرب إلي عبدي بشيء أحب إلي مما افترضته عليه، وما زال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه، فإذا أحببته،كنت سمعه الذي يسمع به، وبصره الذي يبصر به، ويده التي يبطش بها،ورجله التي يمشي بها، وإن سألني، أعطيته، ولئن استعاذني، لأعيذنه»([3])، وفي هذا الاستحضار يرتقي المحب من درجتي الإسلام والإيمان إلى درجة الإحسان،ولا يتحقق ذلك إلا بالمجاهدة تمثلا بقوله تعالى ﴿والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا وإن الله لمع المحسنين﴾([4]) وأن يكون العبد في معية الله فتلك أسمى غايات المحبين، ولذلك يمكن اعتبار الحب من أرقى درجات الإحسان،والإحسان كما ورد في الحديث الشريف هو« أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك»([5])،وهذه الرؤية ذات طابع كشفي ذوقي لا يتلذذ بها إلا المقربون « فالبصيرة الباطنة أقوى من البصر الظاهر، والقلب أشد إدراكا من العين، وجمال المعاني المدركة بالعقل أعظم من جمال الصور الظاهرة للأبصار،فتكون لا محالة لذة القلب بما يدركه من الأمور

---

[1] ــ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، ص295

[2] - البقرة: 165.

[3] ــ يحي بن شرف النووي، رياض الصالحين : من كلام سيد المسلين، توثيق وتعليق أنور الباز، دار الوفاء، المنصورة، مصر، ط7، 2007، ص120.

[4] ــ العنكبوت : 69.

[5] ــ نفسه، ص31

الشريفة الإلـــهية التي تجل عن أن تدركها الحـــواس أتم وأبلغ »[1]، وانطلاقا مـــن هـــذه المعـــاني الذوقية،فإن الحديث عن مناجاة المحبين،يستلزم التعرف على تداخلاتها مع مقامات التصوف وأحواله، وبالتالي تحسس مـــدارج القوم ومعارجهم، وكيفية الوصول إلى القرب من الله والأنس به.

4 ــ المناجاة بين المقامات والأحوال :

تعد المقامات والأحوال القاعدة الأساسية في بناء الخطاب الصوفي وسيرورته، فقد أثر عن الجنيد ــ سيد الطائفة ــ أنه قال : « لا يبلغ العبد إلى حقيقة المعرفة وصفاء التوحيد، حـــتى يعـــبر الأحوال و المقامات »[2]

والمقام في اصطلاحات الصوفية « هو ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب مما يتوصل إليـــه بنوع تصرف،ويتحقق بضرب تطلب ومقاساة تكلف.فمقام كل واحد في موضع إقامته عند ذلك، وهو مشتغل بالرياضة له، وشرطه أن لا يرتقي من مقام إلى آخر، ما لم يستوف أحكام ذلك المقام، فإن من لا قناعة له،لا يصح له التوكل، ومن لا توكل له لا يصح له التسليم، ومن لا توبة له، لا تصح له الإنابة، ومن لا ورع له لا يصح له الزهد، والمقام هو الإقامة، كالمدخل بمعـــنى الإدخـــال، والمخرج بمعنى الإخراج، ولا يصح لأحد منازلة مقام إلا بشهود إقامة الله إياه بذلك المكان ليـــصح بناء أمره على قاعدة صحيحة»[3]، وأمـــا الحال فهو ما « يرد على القلب من غير تعمد منـــهم ولا اجتلاب، ولا اكتساب لهم، من طـــرب، أو بســـط، أو قبض، أو شـــوق، أو انزعاج، أو هيبـــة، أو احتياج »[4]، ولهذا فإن « الأحوال مواهب، والمقامات مكاسب »[5]

[1] ــ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، ص297.

[2] ــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمـــع، ص436.

[3] ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص132.

[4] ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية ، ص133.

[5] ــ نفســـه، ص133.

والأصل في الحال،الزوال وعدم الثبات، على عكس المقام، فالأصل فيه الثبات والـــدوام، إلا أن بعض الأحوال قد تكون بدايتها مؤقتة ثم تستمر على ذلك الوضع عند صاحبها فتتحول إلى مقام « إلا أن الظاهرة لا يمكن تعميمها على بقية الأحوال، فحال البسط لا يمكن تصنيفه مقاما مهما طال زمن البسط، وكذلك القبض، أو الغيبة. .. وفي ضوء ذلك يقال في الخلاف على مقام الرضـــا: إن بدايته موهبة، أي حال، ونهايته مكتسبة، أي مقام »[1].

وقد عد صاحب اللمع عشرة أحوال[2]، وهي (المراقبة، القرب، المحبة، الخوف، الرجاء، الـــشوق، الأنس، الاطمئنان، المشاهدة، اليقين) وعلى هذا الأساس، فإنه لا يمكن الفصل التام والقاطع بـــين الأحوال والمقامات « لارتباطهما مع بعضهما بعلاقات ذات طبيعة جدلية، فالمقامات وإن كانـــت تختلف عن الأحوال، إلا أن العلاقة بينهما موصولة بسببين : الأول، أن هناك أحوالا مؤقتة كاللوامع و البوارق، تتقدم مقامات من من جنسها، فهي أحوال ممهدة، والآخر أن المقامات تنتج أحوالا»[3]، ومادامت الأحوال مواهب طارئة يهبها الله لمن يشاء، فإنها « تقوم بدور المحرض الذي يدفع السالك نحو الترقي والعروج صعـــدا في سلم المقامات، هذا فضـــلا عن دورها المـــعرفي الـــذوقي الـــذي تـــؤديه إلى جـــانب المقامات »[4]، وأما المقامات فإنـــها « تشكل سلما تصاعديا بالنسبة لـــسالك الطريق، يرتقي فيه درجة درجة حتى يصل إلى نهايته فيسمى واصـــلا.

وهنا تنتهي الرحلة إلى حالة الفناء في الله، وهي مرحلة كان لها الدور الأهم باعتبارها مصدرا مـــن مصادر الخطاب الصوفي»[5]، وبالنسبة لعدد المقـــامات وترتيبها فإن المشـــهور عدم اتفاق الـــصوفية

---

[1] ــ أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي : قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2001، ص27، 28.

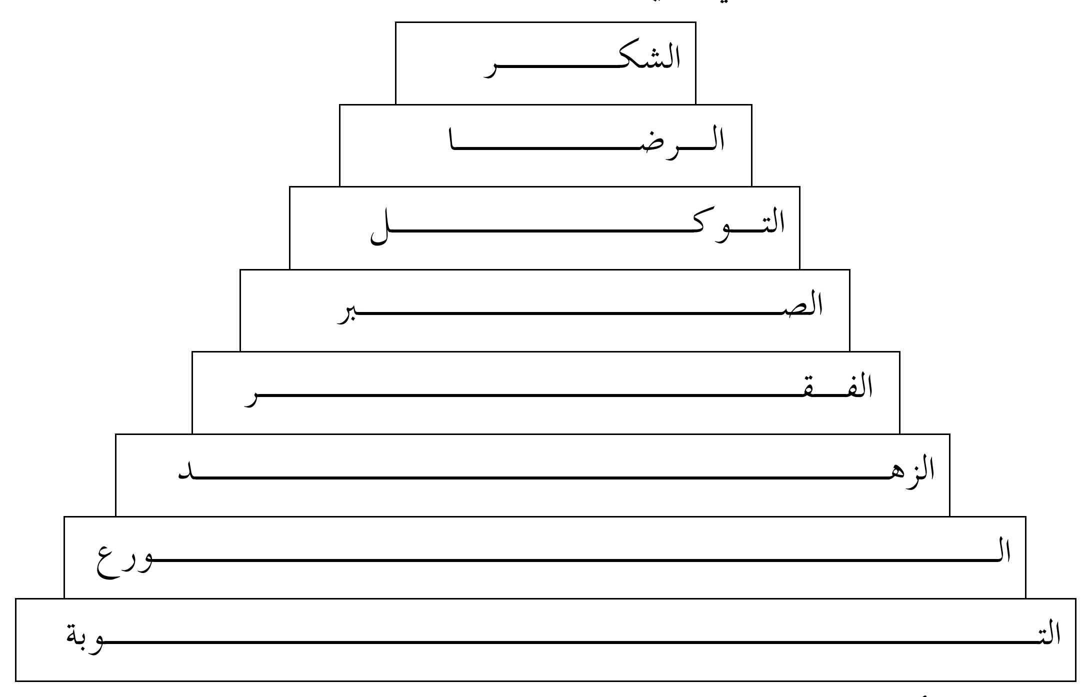
[2] ــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمـــــع، ص82

[3] ــ أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي :قراءة في الأحوال و المقامات، ص30.

[4] ــ نفســـــه، ص31.

[5] ــ طالب بن أحمد بن محمد المعمري، توظيف الموروث الصوفي في الشعر العربي المعاصر : دراسة نماذج مختارة، رسالة دكتوراه مرقونة بمعهد البحوث و الدراسات العربية، القاهرة2007، ص27.

في هذا الشأن، وقد اجتهد بعض الدارسين المحدثين فقسمها إلى مقامات تأسيس ومقامات وصول[1]، ويمكن توضيحها في الشكل الهرمي الآتي :



ومقامات التأسيس هي (التوبة، الورع، الزهد) وتخص السالك وهو في بداية الطريق، حيث البقاء والنطق.

أما مقامات الوصول فهي (الفقر، الصبر، التوكل، الرضا، الشكر) وتخص الواصل وهو في نهاية الطريق، حيث الفناء والصمت.

وحقيقة السالك أن يكون في بداية الطريق، ثم يتـــرقى شيئا فشيئا في مدارج الواصلين حتى يصل إلى نهاية الطـــريق فيسمى واصلا و« الوصول هو الرؤية والمشـــاهدة بسر القلب في الـــدنيا وبعين الرأس في الآخرة، فليس معنى الوصول اتصال الذات بالذات تعالى الله عن ذلك علوا كـــبيرا »[2]، وعند الرؤية والمشاهدة « تظهر نقطة الصمت كنقطة الوصول، هذه النقطة التي ترســـم نهايـــة

[1] – ينظر أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي : قراءة في الأحوال والمقامات، ص16. كانت نجمة ؟؟؟؟

[2] ـــ أبو حامد الغزالي، روضة الطالبين وعمدة السالكين، ضمن رسائل الإمام الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت 1986، ص26،نقلا عن أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي: قراءة في الأحوال والمقامات ص22

التجربة الصــوفية للسالك، عند نقطة الصمت تتحدد هوية السالك.. مــرب، عاشــق، واقــف، عالم»[1].

وهكذا تتحدد هوية الصوفي وفق المقامات التي يترقى في مدارجها، ووفق الأحوال التي تبرق مواهبها في قلبه، وفي أثناء هذا الطريق الرؤيوي تنبثق المناجاة باعتبارها وسيلة تواصلية تعكس حاجة الذات الظمأى إلى نور الله، وعند الارتواء تتحــقق السعادة الأبدية، لأن « شراب المناجاة يروي ظمأ العشاق»[2].

ومن المقامات المرتبطة بالمناجاة، الشكر والرضا والتوكل، وهي من مقامات الوصول كما أشرنا ــ سابقا ــ فالصوفي وهو في مجاهدات الوصول إلى الله تعالى « لا يجد لذة أجمل مــن تقربــه إليــه بالأذكار والنوافل والطاعات فهو عبد شاكر راض متوكل عليه تعالى»[3]

وأما من حيث الأحوال، فقد ارتبطت المناجاة بالقرب والمحبة والشوق والأنس، لأنها تــدخل في موضوع الحب الإلهي « الذي يتجه فيه الخطاب اتجاها مباشرا إلى الحق تعــالى، محمــلا بالمحبــة والشوق والأنس »[4]، ومن ذاق المحبة الإلهية « سهر الليل بمناجاة الجليل، والحنين إلى الغروب شوقا إلى الخلوة بالمحبوب ومناجاة سرائر الوجد، ومطالعة الغيوب»[5]، لذلك، فإن نهاية الكمال تكــون للمحبين لأن همهم كان دائما« طلب النجاة، وكانت لذتهم في المناجاة، فارتفع لهم القــدر وعــلا الجاه، لو رأيتهم في الأسحار وقد حار الخائف بين اعتذار، واستغفار، ولطائف، يتخلل ذلك دمــع غــزير ذارف، يرمز إلى شوق شــديد متكاثف »[6]، ومن هذا النزوع الروحاني الكبير جاءت دعوة

---

[1] ــ سعاد الحكيم، عودة الواصل : دراسات حول الإنسان الصوفي، مؤسسة دندرة للدراسات والطباعة والنشر، بيروت، ط1994،1.

[2] ــ عبد الرحمن بن الجوزي، المدهــــش، تحقيق أحمد الطاهر حامد البسيوني، دار الحديث، القاهرة 2004، ص412.

[3] ــ حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، ص265.

[4] ــ أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي : قراءة في الأحوال والمقامات، ص364.

[5] ــ أبو طالب محمد بن علي المكي،قوت القلوب في معاملة المحبوب،ج2،دار الفكر،بيروت،(د.ت)،ص60

[6] ــ عبد الرحمن بن الجوزي، المدهــــش، ص441.

المتصوفة إلى ضرورة« إضاءة سبل البحث والتساؤل والمناجـــاة، نزوعـــا إلى الجمـــال والكمـــال والإنسانية، وهذا ما لم نجده في إسلام الفقيه أو المتكلم»[1]. لذلك ليس غريبا، أن يعرف صـــاحب اللمـــع التصوف بأنه « علم الفتـــوح يفتح الله على قلوب أوليائه في فهم كلامـــه ومـــستنبطات خطابه ما شاء كيف شاء»[2].

وفي السياق نفسه يقول الجنيد في إحدى وصاياه : « اعلموا معاشر القاصدين إلى الله تعـــالى أن لله تعالى عبـــادا اصطفاهم وأصفاهم لنفســـه، اختصهم لصحبته، واختارهم لأنسه، وأكرمهم بقربه، وطيبهم لذكره ومناجاته»[3].

وهكذا تأتي المناجاة في ذروة الخطاب الصوفي، لأنها خطاب مباشر موجه إلى صـــاحب الجمـــال والجلال والكمال من نفوس أضناها الشوق وأوحشها الاغتراب في عالم زائف. ولهذا ارتبط هـــذا الخـــطاب أيضا ببعض المصـــطلحات الصوفية النوعية مثل السر والخلوة والتجلي والمشاهدة، فعـــن السر يقول أحمد بن عيسى الخراز (ت279 هــ) :

حنين قلوب العـــارفين إلى الذكر ... وتذكارهم وقـــت المناجاة إلى الســـر

أديرت كؤوس المـــنايا عليـــهم ... فأغفوا عن الدنيا كإغـــفاء ذي السكـــر

همـــومهم جـــوالة بمـــعســـكر ... بـــه أهـــل ود الله كالأنـــــجم الزهـــر

فأجسامهم في الأرض قتلى بحبه ... وأرواحهم في الحجب نحو العلا تسري

فما عـــرسوا إلا بقرب حبيـــبهم ... وما عـــرجوا عـــن مس بؤس ولا ضر[4]

ويعضد هذه الأبيات ما قاله الجنيد في السياق نفسه :

---

[1] ــ سمير السعيدي، كتاب الحلاج : ركعتان في العشق وضوؤها الدم، منشورات دار الفتاة، دمشق،ط1، 2003، ص49.

[2] ــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمـــع، ص37.

[3] ــ أبو القاسم الجنيد، رسائل الجنيد، تحقيق جمال رجب سيدبي، دار اقرأ، دمشق، ط1، 2005، ص52.

[4] ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص463.

وتحققتــك في سري فنــاجاك لساني فاجتمعنا لمعان وافتــرقنا لمــعاني

إن يكن غيبك التعظيم عن لحظ عياني فقد صيرك الوجد من الأحشاء داني([1])

والسر في اصطلاح الصوفية هو « لطيفة من اللطائف، فالسر ألطف من الروح والروح أشرف من القلب، وهو ما يكون مصونا مكتوما بين العبد والحق سبحانه في الأحوال»([2]). أما الخلوة فهي أكثر المصطلحات ارتباطا بالمناجاة، فقد ورد في الإحياء أن « علامة المحبة كمال الأنــس بمناجــاة المحبوب، وكمال التنعم بالخلوة به، وكمال الاستيحاش من كل ما ينغص عليه الخلوة ويعوق عن لذة المناجاة، وعلامة الأنس مصير العقل والفهم كله مستغرقا بلذة المناجاة كالذي يخاطــب معــشوقه ويناجيه. . ومهما غلب عليه الحب والأنس، صارت الخلوة والمناجاة قرة عينه»([3])، وهذا التلازم بين المناجاة والخلوة يؤكد أن « فن المناجاة نشأ في الخلوة وامتد منها إلى خارجها فأنشد في المجالس التي كان يعقدها الصوفية للذكر والسماع»([4])، والحبيب حسب ابن الجوزي « لا يتجلــى إلا في خلوة :

وأخرج من بين البيوت لعلني أحدث عنك النفس في السر خاليا »([5])

ثم يربــط بين الصلاة والخلوة والمناجاة بندائه للمصلي : « أيها المصلي طهر سرك قبل الطهــور.. ادخل باب الخلوة لمن تناجي،وأحضر قلبك لفهم ما تتلو»([6])، ويروى عن الفضيل بــن عيــاض (ت187هــ) أنه قال : « أفرح بالليل لمناجاة ربي، وأكره النهار للقاء الخلق »([7]). أما حقيقة الخلوة

---

[1] ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية ، ص143

[2] ــ نفســـه ، ص165.

[3] ــ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، ص333.

[4] ــ عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، ص279.

[5] ــ عبد الرحمن بن الجوزي، المدهــش، ص364.

[6] ــ نفســـه، ص375.

[7] ــ نفســـه، ص376.

من المنظور الصوفي فهي « محادثة السر مع الحق بحيث لا يرى غيره. .وأما صورها فهي ما يتوسل به إلى هذا المعنى من التبتل إلى الله»[1].

وتعريف الخلوة على هذا الأساس يكاد يتماهى تماما مع ما مر بنا من تعريف للمناجاة كما ذكره الطوسي،فالمناجاة عنده هي« مخاطبة الأسرار عند صفاء الأذكار للملك الجبار»[2]، ويمكن تلخيص هذا التماهي في الجدول الآتي :

المناجاة	الخلوة
ـــ مخاطبة	ـــ محادثة
ـــ الأسرار	ـــ السر
ـــ عند صفاء الأذكار	ـــ بحيث لا يرى غيره
ـــ للملك الجبار	ـــ مع الحق

لكن وعلى الرغم من شدة هذا التماهي ووضوحه،فإن الخلوة، لا تعد شرطا لازما، إذ يمكن أن يناجي الصوفي ربه و هو في ملأ من الناس، إذ العبرة باستحضار القلب، وتجليات أنوار الحق فيه، ففي غمرة هذه التجليات تنكشف لنا تجربة روحية متعالية، قوامها الأنس والشوق، ونزوع نحو الجمال المطلق في رحاب الجلال المهيب، وهو ما عبّر عنه ابن عربي :

أشتاقه فإذا بدا   أطرقت من إجلاله

لا خيفة بل هيبة   و صيانة لجماله[3]

وأمام هذا التجلي والكشف لا يسع المناجي إلا البوح بالسر، والبوح « أبلغ في المحبة من الكتمان، فإن صاحب الكتمان له سلطان على الحب، والبائح يغلب عليه سلطان الحب، فهو

[1] ـــ عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992، ص 180.

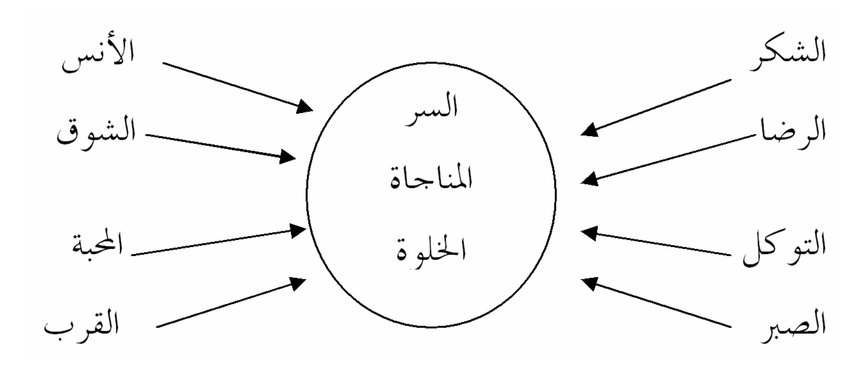
[2] ـــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص426

[3] ـــ محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية : من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ط3، 2001، ص108.

أعشق. ..ولا خير في حب يدبر بالعقل، بل أحكام المحبة تناقض العقول، فإن الحب غلاب، لا يبقي سترا إلا هتكه، ولا سرا إلا أعلنه، زفراته متصاعدة، وعبراته متتابعة »([1])

وفي أوج البوح تظهر علامات المعاناة كالحيرة والقلق والحزن، والشكوى والبكـــاء، فيلجـــأ المناجي إلى حبيبه متذللا متلطفا متملقا، وهي صفات أساسية، يستحضرها أثناء عملية الخطـــاب، فهذا السهروردي يدعو القاصد الذي يريد القرب،بأنه لا يتحقق لك ذلك إلا « إذا واظبت علـــى التفكير في العالم القدسي، وصمت عن المطاعم ولذات الحواس إلا عند الحاجة، وصليت بالليـــالي، ولطفت سرك بتخيل أمور مناسبة للقدس، وناجيت الملأ الأعلى متلطفا متملقا، وقـــرأت الـــوحي الإلهي كثيرا »([2])، وفي الحضرة الإلهية أثناء قرب القريب« يكون التملق و المناجاة، ومعـــه تكـــون المحادثة والمجالسة ومعنى من البسط، ولا يحب الله تعالى هذا النوع من الإدلال إلا ممن أقامـــه مقـــام الأنس، ولا يحسن ذلك إلا منهم »([3])، فالقاصد الواصل وهو يخاطب الحبيب الأعظم من خـــلال المناجاة، فإنما هو يضع قلبه دون العرش ويناجي من هناك ([4]).

ويمكن توضيح المعاني السابقة التي تدور في مداراتها المناجاة من خلال الشكل الآتي :



[1] ـــ محمود محمود الغراب، الحب والمحبة الإلهية : من كلام الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي ، ص105.

[2] ـــ شهاب الدين السهروردي، كتاب اللمحات، تحقيق إميل معلوف،دار النهار، بيروت1969، ص150.

[3] ـــ أبو طالب محمد بن علي المكي، قوت القلوب في معاملة المحبوب، ج2، ص64.

[4] ـــ ينظر رفيق العجم، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999، ص942.

ولفهم هذا الشكل، فإنه من الضروري أن توضح معاني المصطلحات السابقة الخاصة بالمقامات والأحوال ذات الصلة بالسياق التكويني للمناجاة في الآتي :

1 ــ مقامات المناجاة :

أ ــ الصبر : وهو برأي ابن عطاء (ت 369هـ) « الوقوف مع البلاء بحسن الأدب»[1]، وعن صبر على الحب، قال يحي بن معاذ الرازي (ت258هـ) :« صبر المحبين أشد من صبر الزاهدين، وا عجبا كيف يصبرون؟! وأنشدوا :

الصبر يحمد في المواطن كلها   إلا عليك فإنه لا يحمد »[2]، وفي المعنى نفسه يقول ابن عطا :

سأصبر كي ترضى، وأتلف حسرة   وحسبي أن ترضى، ويتلفني صبري[3].

وورد عن العارفين بحقيقة الصبر أنه « على ضربين : صبر العابدين، وصبر المحبين، فصبر العابدين أحسنه أن يكون محفوظا (أي دائما)، وصبر المحبين فأحسنه أن يكون مرفوضا(أي متروكا»[4]، وكذلك المناجي المحب لا يصبر على البعد عن محبوبه فهو فان في حبه مستغرق في تجليات أنواره.

ب ــ التوكل :التوكل متعلق بقوة الإيمان بالله،« ومن طعن في التوكل فقد طعن في الإيمان»[5] وللتوكل تعاريف عدة مأثورة عن أصحاب الحقيقة منها :

«التوكل : الاسترسال مع الله تعالى على ما يريد»[6].

---

[1] ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص295.

[2] ــ نفسه، ص 296، 297.

[3] ــ نفسه، ص296.

[4] ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية ، ص299.

[5] ــ نفسه ، ص274.

[6] ــ نفسه، ص272.

«التعلق بالله في كل حال »[1].

«الاكتفاء بالله تعالى، مع الاعتماد عليه »[2].

و أما شرط التوكل فهو « طرح البدن في العبودية، تعلق القلب بالربوبية، و الطمأنينة إلى الكفايـــة، فإن أعطي شكر وإن منع صبر »[3].

ج ــ الرضـــــا : هو نهاية التوكل، واختلف أصحاب الحقيقة في كونه مقاما أو حـــالا، ولكـــن يمكن الجمع بين الرأيين فيقال : « بداية الرضا مكتسبة للعبد و هي من المقامات، ونهايته من جملـــة الأحوال، وليست بمكتسبة »[4]، ويعرف الرضا بأنه« باب الله الأعظم، يعنون أن من أكرم بالرضـــا، فقـــد لقي بالترحيـــب الأوفى، وأكرم بالتقـــريب الأعلى»[5]، وليس الرضـــا« أن لا تحـــس بالبلاء، إنما الرضـــا: أن لا تعـــترض على الحكم والقضاء»[6]. وقد جاء في التـــتريل العزيز قولـــه تعالى : ﴿ رَّضِيَ ٱللَّهُ عَنۡهُمۡ وَرَضُواْ عَنۡهُۚ ذَٰلِكَ لِمَنۡ خَشِيَ رَبَّهُۥ ﴾ [7]، فيكون بذلك رضـــا الله أولا ثم رضـــا العبد تاليـــا.

د ــ الشكـــــر: وحقيقة الشكر هي« الثناء على المحسن بذكر إحسانه، فشكر العبد لله تعالى : ثناؤه عليه بذكر إحسانه إليه..»[8].

والشكر هو « الاعتراف بنعمة المنعم على وجه الخضوع»[9]

---

1 ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية ، ص273.

2 ــ نفســـــه، ص273.

3 ــ نفســـــه، ص272.

4 ــ نفســـــه، ص309.

5 ــ نفســـــه، ص309.

6 ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية ، ص309.

7 ــ البينـــــة : 08.

8 ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية ، ص282، 283.

9 ــ نفســـــه ، ص282.

وقيل في الشكر لله ــ أيضا ــ بأنه « التلذذ بثنائه على ما لم يستوجبه من عطائه »([2]).

وقد جاء في التتريل الحكيم : ﴿ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ ﴾ ([3]).

ب ــ أحوال المناجــاة :

1 ــ المحبة : هي رأس الأمر كله، فهي الجــذع الذي تتفــرع منه كل الأغصان. والمحبة حسب العارف بالله سمنون بن حمزة (ت298 هــ) المكنى بسمنون المحب هي« صفاء الود مع دوام الذكر، لأن من أحب شيئا أكثر من ذكره»([4]).

وأجاب أبو سعيد الخراز(ت277 هــ) عندما سئل عن محبة الله « طوبى لمن شرب كأسا من محبته، و ذاق نعيما من مناجاة الله وقربه بما وجد من اللذات بحبه، فملئ قلبه حبا و طار بالله طربا، وهام إليه اشتياقا»([5]).

وتنسب المناجاة ــ في الغالب ــ إلى اللذة أو الحلاوة، فيقال لذة المناجاة أو حلاوة المناجاة، وذلك لما لها من تأثير فعال في قلوب المحبين.

2 ــ الشوق : جاء في اللمع أن الشوق هو « هيمان القلب عند ذكر المحبوب»([6])، أما في الرسالة القشيرية فإن الشوق هو« اهتياج القلوب إلى لقاء المحبوب، وعلى قــدر المحبــة يكــون الشوق»([7]). كما أن « الشوق يقتضي الأنس»([8]) أيضا.

3 ــ الأنــس : و الأنس يكون **بالله**، و هو« الاعتماد عليه، والسكون إليه، والاستعانة به »([1])، وإذا استأنس المحب بالله، استوحش مما سواه لأن قلب المحب لا يسع غير المحبوب.وقد فصل

---

1 ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية ، ص282.

2 ــ نفســــه، ص285.

3 ــ إبــراهيم : 07.

4 ــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمـــع، ص86.

5 ــ نفســــه، ص87.

6 ــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمـــع ص94.

7 ــ عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص492.

8 ــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمـــع، ص95.

ابن الدباغ في ماهية الأنس فعرفه بأنه« سرور القلب بشهود جمال الحبيب. ..وهذه الحال توجب انتـــعاش المحب وفرحه بطيب عيشه، وصفاء وقته، فإنه بما فيه من البهجة والطرب الروحاني، يخيل إليه أن جميع الكائنات تشاركه في صفاء وقته وطيب حاله. فهو يشـــاهد حالته تلك في تفتح كمام النوّار، وتبلّج ثغور الأزهـــار، وتوريد خدود النعمان، وانعطاف قدود البان ولطافة مرّ النـــسيم، وطلاقة مرأى الوجه الوسيم »([2]).

وقد اقترن الأنس بالخلوة كما اقترن بالذكر، فالذكر« يصفو للذاكر في الخلوة على وجه أتم، فينبت في القلب حلاوة المناجاة واستشعار معية الله تعالى، فيتم الأنس،لكن على نحو يليق بأن يكون أنس وداد»([3]). والأنس من علامات محبة الله للعبد؛ فإذا أحب الله العبد« يتولى الله تعـــالى أمـــره ظاهره وباطنه سره وجهره، فيكون هو المشير عليه والمدبر لأمره...والمؤنس له بلـــذة المناجـــاة في خلواته والكاشف له عن الحجب بينه وبين معرفته»([4]).

4 ــ القرب : حال القرب يأتي قبل حال المحبة، كما أن القرب يولد حال الأنس، قـــال الجنيد رحمه الله:« واعلم أنه(الله) يقرب من قلوب عباده على حسب ما يرى من قرب قلوب عباده منه»([5])؛ وبالتالي فالقرب قربان: قرب العبد وقرب الرب.

فالأول« قرب بإيمانه وتصديقه، ثم قرب الحق سبحانه ما يخصه به(العبد) من العرفـــان، وفي الآخرة ما يكرمه به من الشهود والعيان، وفيما بين ذلك من وجوه اللطف والامتنان»([1])، وبسبب تداخل الأحوال فإن« حال القرب يقتضي حال المحبة وحال الخوف»([2]).

[1] ــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمـــــع ، ص97.

[2] ــ عبد الرحمن بن محمد بن الدباغ الأنصاري، مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، تحقيق هـــ. ريتر، دار صادر، بيروت، (د.ت)، ص70، نقلا عن أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي : قراءة في الأحوال والمقامات، ص 265.

[3] ــ أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي: قراءة في الأحوال و المقامات، ص261.

[4] ــ أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، ج4، ص329.

[5] ــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص85.

من خلال هذه المفاهيم المتداخلة بين المقامات ثم بين الأحوال، ثم بين المقامات والأحوال معا، ندرك أن المناجـــاة تستقر في ذروة الخطـــاب الصوفي حيث الاتصال المباشر بالمحبوب الأعظـــــم جل في علاه، فالمناجي وهو يخـــاطب ربه، يكون مستغرقا بلوعة الحب، ولهـــــفة الـــشوق،ورقة الأنس، وسعة القـــرب.وهنا يكون البوح بالأسرار في مقام من مقامات الأخـــيار.

5 ـــ المناجاة والخطابات المزاحمة :

يمتلك المتصوفة على اختلاف طبقاتهم، وعبر مختلف العصور أدبا مميّزا في مختلف الأشـــكال النثرية، ناهيك عن الشعر. فعلى أيديهم نشطت فنون الخطب، والرسائل، والوصـــايا، والمـــواعظ، والحكايا، والقصص. وقد تتداخل هذه الفنون مع بعضها البعض كتداخل الوصية مـــع الموعظـــة، والقصة مع الحكاية وهكذا. وما دمنا نتكلم عن فن المناجاة، فـــسنحاول الوقـــوف علـــى بعـــض الخطابات المتداخلة معها، حتى ليصعب أحيانا التفريق بينها:

5. أ ـــ الدعـــاء : وهو من الأنواع الأكثر تداخلا مع المناجاة. وعلى الـــرغم مـــن أن للدعاء شروطا وآدابا حتى يرفع إلى الله، إلا أنه يكون في أي وقت وعلى أي وجه، وفي حالتي الشدة والرخاء، بينما للمناجاة أوقاتا معينة، وغالبا ما تكون في الخلوة أو الانعزال. ويهرع فيها المناجي إلى الله عند التأزم النفسي الشديد وهو يشعر بأنه في حاجة قصوى إلى الله، وبالتـــالي فإن الدعـــاء أعم والمناجاة أخص، وهو الأصل وهي الفرع، فعنه صدرت ومنه تنهل.ولهـــذا نقول:(دعا فلان ربـــه مناجيا)، ولا نقول :(ناجى فلان ربه داعيا). وبسبب هذا التداخل الكبير قد يـــستعمل بعـــض الدارسين أحدهما بدل الآخر.

[1] ـــ أبو نصر السراج الطوسي، اللمع، ص85.

وقد جاء في معنى الدعاء أنه« سؤال الله والتضرع والابتهال إليه لإتمام نعمة أو إزالة كربة أو تفريج غمّة»[1]، وتطور الدعاء وانتقل « إلى طقس دائم لدى الصوفي وهو يتوسل أنّـى شـاء إلى معبوده ليحصل على دوام الصلة واستمرار القربة، ولذة الفناء، ودهشة الشهود، وحقيقة المعرفة»[2]، ولهذا يراوح العارفون بالله بين الدعاء والمناجاة، إذ المناجاة هي أخص الدعاء وأرقه وأعذبه، يلجـأ إليها الصوفي عندما« يتخذ التزاع بين واردات الأحوال والنفس شكلا صراعيا مريرا»[3] أي« للتعبير عن حالة تبلغ فيها الحاجة إلى الله مداها»[4]، ولهذا كانت المناجاة في مقدمة الدعاء، فقد قال سـهل بن عبد الله التستري(ت283هـ) :خلق الله تعالى الخلق وقال:« ناجوني، فإن لم تفعلوا فـانظروا إليّ، فإن لم تفعلوا فاسمعوا مني، فإن لم تفعلوا فكونوا ببابي، فإن لم تفعلوا فانزلوا حاجـاتكم بي»[5]. كما قال أيضا:« أقرب الدعاء إلى الإجابة دعاء الحال»[6] و المقصود به« أن يكون صاحبه مضطرا لا بدّ له مما يدعو إليه»[7].

يرتبط الدعاء ـــ كما المناجاة ـــ ببعض المواصفات مثل الابتهال، والتـضرع، والتبتـل، والخشوع، والإخبات مما يعطي الدعاء قوة و حرارة تعكسها تأوهات النفس ونفثات الروح. لهـذا كان من آداب الدعاء أن«لا يرفع الداعي صوته، لأنه في موقف ضراعة وتبتل إلى الله»[8]). أما من حيث التعبير فعادة ما«يكون الدعاء مركزا مكثفا مكتترا بالمعاني الكثيرة في ألفاظ موجزة قليلة»[9].

[1] ـــ منصور الرفاعي عبيد، دعاء العارفين، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2001 .

[2] ـــ قيس كاظم الجنّابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص165، 166.

[3] ـــ أمين يوسف عودة، تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال و المقامات، ص88.

[4] ـــ آمنة بلعلى، تجليات الخطاب الصوفي: في ضوء المناهج النقدية المعاصرة،ص 94.

[5] ـــ عبد الكريم بن هوازن القشيري، الرسالة القشيرية، ص408.

[6] ـــ نفسـه، ص408.

[7] ـــ نفسـه، ص408.

[8] ـــ منصور الرفاعي عبيد، دعاء العارفين، ص16.

[9] ـــ قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 165.

وقد يسمى الدعاء بإحدى صفاته كأن يسمى تضـــرعا أو ابتهالا؛ فالابتهال ــ مـــثلا ــ هو« الاجتهاد في الدعاء والإخلاص لله تعالى، وأصله التضرع والمبالغة في السؤال»([1])، كما قـــد يتقاطع الدعاء مع ما بات يعرف عند أكثر الطرق الصوفية بالأوراد والأحزاب، ولا فرق بينــــهما؛ فالورد« هو عبارة عن آيات وتمجيدات لله يتخللها دعاء وتضرع و أحيانا صلوات وتسليمات على النبي وآله و أصحابه و قد يختم بالدعاء، وقد يختم بالصلاة على النبي ومرة ثالثة يختم بتلاوة آيـــة، وهذا هو عين ما يقال في الحزب، وكل ما بين الحزب والورد من فرق مناطه في الاســـتعمال »([2]). وهكذا كان أدب الدعاء بكل تجلياته فضاء رحبا للتوسل والتذلل إلى الذات الأقدس طلبا للهدايـــة والمغفرة والقرب.

5. ب ــ الوقفـــــة :هي فن نثري صوفي من ابتكار محمد بن عبد الجبار النفري (ت354 هــ) وتعني عنده«استجابة لخطاب الله له في نفسه... فللوقفة عنده نورية تطمس الخـــواطر عـــن الغيرية، كما يطمس النور الظلام،وترد قيم الظواهر عن الموجودات إلى قيم الحقائق عنها»([3]).

والواقف يريد الانعتاق و التحرر من أثقال المادة، وبذلك أصبحت الوقفة هـــي« المنـــهاج الوحيد الذي من شأنه أن يأخذ الروح إلى مملكة الديمومة حيث لا انشطار ولا انشعاب، ولا بـــؤس ولا فروق، ولا شيء سوى الله الذي تلوب عليه نفوس الواقفين»([4]).

وقد كتب النفري ثماني وسبعين موقفا، بدأها بموقف العز وأنهاها بموقف الإدراك، وفي موقف الوقفة يعرف النفري بالوقفة وبالواقف، يقول:

---

[1] ــ قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية ، ص166.

[2] ــ علي صافي حسين، الأدب الصوفي في مصر، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1964، ص326.

[3] ــ محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أربرى، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص20، 21.

[4] ــ يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، دار الينابيع، دمشق، 1997، ص39.

« أوقفني في الوقفة و قال لي : إن لم تظفر بي أليس يظفر بك سواي.

وقال لي : من وقف بي ألبسته الزينة فلم ير لشيء زينة.

وقال لي : تطهر للوقفة و إلا نفضتك.

وقال لي : إن بقي عليك جاذب من السوى لم تقف.

وقال لي : في الوقفة ترى السوى بمبلغ السوى فإذا رأيته خرجت »[1].

وهو يرى بأن الوقفة أعلى من المعرفة ومن العلم :

«وقال لي : احترق العلم في المعرفة واحترقت المعرفة في الوقفة»2.

ويقول أيضا :

« وقال لي : العلم حجابي والمعرفة خطابي والوقفة حضرتي.

وقال لي : الواقف لا يقبله الغيار ولا تزحزحه المآرب.

وقال لي : حكومة الواقف صمته وحكومة العارف نطقه وحكومة العالم علمه »3.

من خلال ما سبق نخلص إلى أن الفرق بين المناجاة والوقفة، أن كلاهما وقوف في الحضرة الإلهية، لكن المناجي يدعو ويسأل، والواقف يصمت ليتلقى الخطاب من ربه، وهو في هذه الحالة ينفصل «تماما عن السوى، ويفنى عن الكونية، وفي هذا الفناء لا يشهد الصوفي إلا الأحدية»4.

[1] ـــ محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، ص73.

[2] – نفسه ، ص78.

[3] – محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات ، ص80.

[4] عفيف الدين التلمساني، شرح مواقف النفري، دراسة وتحقيق جمال المرزوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، ص 21.

وهكذا كانت الوقفة إرشاد إلهي للعارف كي يوسع معارفه ويدرك حقيقة نفسه وحقيقة ربه في حالة تجل ومكاشفة.

ج ــ **المخاطـبة** : وتعني في منحاها الصوفي «إلقاء من الرب في أذن العبد وقلبه، حتى لكأن الحق نفسه قد أخذ على عاتقه أن يقوم بتربية الإنسان وذلك وفقا لقوله تعالى : ﴿علم الإنسان ما لم يعلم﴾، بيد أن الاصطفاء أو الانتقاء هو المبدأ الذي تبدأ منه هذه التربية وهذا التعليم»1. فالمخاطبة كالمناجاة، لكنها مناجاة مقلوبة يتجه فيها الخطاب من الله تعالى إلى العبد، وهو عبد مخصوص(عارف، ولي، وارث...).

يعد محمد بن عبد الجبار النفري من المبدعين في هذا الفن، إذ يقول في إحدى مخاطباته(وقد بلغت سبعة وخمسين مخاطبة) :

«يا عبد قف بيني وبين أوليائي لتسمع عتبي وعتابي، ولترى لطفي وقربي، ولتشهد حبي لهم، لا يدعهم أن يرجعوا عني، ولا يخلي بين غفلاتهم وبينهم عن ذكري، لأني أنا اصطفيهم لمناجاتي، وأنا صغتهم لتعرفي، ولأنني أنا صنعتهم واصطنعتهم لؤدي»2.

وفي المخاطبة تكون المحادثة والمجالسة والمسامرة،يقول النفري في ذلك :

«يا عبد، إنما أظهرتك لعبادتي، فإن كشفت عن سدولك فلمحادثتي، وإن أقبلت عليك فلمجالستي»3.

«الملتفت لا يمشي معي ولا يصلح لمسامرتي»1.

[1] ــ يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، ص 83.

[2] ــ محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، ص 209، 210.

[3] ــ محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات ، ص 209.

يبدو أن ابن عربي(ت 638 هـ) من المتصوفة القلائل الذين احتفوا بالنفري بل« أعجب به وذكره في الفتوحات المكية، وحاول أن يقلده ذات مرة على الأقل »([1]).

فقد كتب ابن عربي بعض المخاطبات على شاكلة مخاطبات النفري منها :

«عبدي أنت حمدي و حامل أمانتي وعهدي. ..عبدي أنت سري وموضع أمري.... »([2]).

وسميت هذه المخاطبة بالمناجاة المتخيلة« يتوجه فيها الله وتعالى بالخطاب إلى السالك(ابن عربي) الذي وصل في نهاية معراجه إلى الغاية المنشودة، هي أن يكون تابعا للحضرة المحمدية ووارثا لها، وهذا في ظنه يمنحه حقا بتلقي الوحي والخطاب الإلهي»([3]).

من المتأثرين أيضا بأسلوب المخاطبات ابن عطاء الله السكندري حيث يقول :

«أيها العبد : إنا أجللنا قدرك أن نشغلك بأمر نفسك، فلا تصغر قدرك يا من رفعناه، ولا تذل لغيرنا يا من أعززناه.

أيها العبد : أمرتك بخدمتي، وضعت له نعمتي... »([4]).

وقد وصف محمد خفاجي هذه المخاطبة بأنها« مناجاة من الله لعبده على لسان الحقائق»([5])، والحقيقة أن المخاطبة تتفق مع المناجاة في طبيعة الخطاب وسياقاته، ولكنها تختلف عنها من حيث طبيعة المرسل وطبيعة المتلقي؛ أي اختلاف في اتجاه الرسالة.

---

[1] ــ يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، ص 153

[2] ــ محي الدين بن عربي، الاسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج، تحقيق سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1988، ص 162، 164.

[3] ــ وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي، حتى القرن السابع الهجري، ص 213.

[4] ــ محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي، ص 115.

[5] ــ محمد عبد المنعم خفاجي، الأدب في التراث الصوفي ، ص 115.

د ـــ **الموعظـــة** : وهي عند صـــاحب التعريفـــات:« التذكيـــر بالخيـــر فـــيما يـــرق لـــه القلب»1، وتتقاطع الموعظة مع المناجاة أن أغلب المواعظ مرتبطة بالدعاء فهو غذاء روحي بواسطته يستمد العبد المعونة على فعل الخيرات التي هي أساسا من نتاج المواعظ. ومن أشهر وعاظ الصوفية يحي بن معاذ الرازي(ت258 هـــ)، وسيد الطائفة أبو القاسم الجنيد(ت297 هـــ). ومن أمثلة ما قاله الرازي في المواعظ :

«طوبى لعبد أصبحت العبادة حرفته، والفقر منيته، والعزلة شهوته، والآخرة همته، وطلب العـــيش بلغته، وجعل الموت فكرتـــه، وشغل بالزهد نيته، وأمات بالذل عزته، وجعل إلى الرب حاجتـــه، يذكر في الخلوات خطيئتـــه، وأرسل على الوجد عبرته، وشكر إلى الله غربته، وسأل بالتوبة رحمته، طوبى لمن كان ذلك صفته، وعلى الذنوب ندامته وجار الليل والنهار، وبكـــاء إلى الله بالأســـحار، ينـــاجي الرحمن ويطلب الجنـــان، ويخاف النيران »[2]، وهي موعظـــة مليئـــة بالرقـــائق، وعلـــى الرغم من قصر العبارة فإنها تحمل هما وعظيا، فهي تجمع فضائل الأعمال و صفات الصفوة.

5.هـــ ـــ الرسالـــة : للرسالة معنى متشعب، وهي في الأصل : « الكتاب الذي يحمل أفكارا من شخص إلى آخر، وغالبـــا ما تكون محدودة الصفحـــات، قصيرة الحجم، لأنهـــــا تختـــــص بموضوع معين»[3].

أما الرسالة بمعناها العام فهي كل ما يقال أو يكتب لتبليغ قضية أو فكرة، فنقول الرسالة المحمدية ونقصد بها الإسلام في أتـــم تجلياـــاته، وقد كان لأعـــلام الـــصوفيـــة رسائـــــلهم المـــشهورة، فللمحاسبي رسائله، وكذلك للجنيد وللحلاج وللسهروردي، ولابن عربي....

[1] ـــ الشريف الجرجاني، التعريفات، شركة مصطفى البابي، القاهرة، 1938، ص 226، نقلا عن قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 168.

[2] ـــ يحي بن معاذ الرازي، جواهر التصوف، جمع وشرح وتعليق سعيد هارون عاشور، ص 15.

[3] ـــ قيس كاظم الجنابي، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، ص 175.

كما سميت مناجيات أبي حيّان التوحيدي في الإشارات الإلهية بالرسائل، وفي ذلك يقول علـــي دب «كانت رسائله تســابيح الصوفية وأدعيتهم وابتهالاتهم المعذبة في رحــاب الذات الإلهية»[1]، بل التوحيدي نفسه على كل باب من أبوب" الإشارات الإلهية"اسم رسالة، ويدل هذا الأمر علــى توسع مفهوم الرسالة ليشير إلى كل ما كان هدفه التبليغ شريطة أن يكون الموضوع المــشار إليــه واحدا، الشيء الذي جعل الرســالة تشــق لنفسها طريقــا خاصة في فنــون النثر الصوفي، حتى الرسائل الإخوانية بين المتصوفة أنفسهم كانت تحمل في طياتها هما وعظيا أو معرفيا يعكس تجربتهم ورؤاهم الكشفية، ومن أمثلة ذلك رسالة الجنيد إلى الكسائي الدينوري جاء فيها :

«أخي : أين محلك عند تعطيل العشار، وأين دارك وقد خربت الديار، وأين مترلك والمنازل قــاع صفصف قفار، وأين مكانك والأماكن عواف دوارس الآثار، وماذا خبرك عند جامع الأخبار، وفيم نظرك عند اصطلاح محاضر النظار، وفيم فكرك وليس بحين نظر ولا افتكار، وكيف هدوؤك علــى ممر الليل والنهار، وكيف حذرك عند وقوع فواجع الأقدار، وكيف صبرك ولا سبيل إلى عــزاء ولا اصطبار، فابك الآن إن وجدت سبيلا إلى البكاء بكاء الوالهة

الحزينة الموجعة الثكلى بفقد أعزة الألاّف، وفناء أجلّة الأخلاف، وإبادة ما مضى من الاكتنــاف، وذهاب مشايخ الاعتطاف، وورود بداية الاختطاف، وروادف عواصف الارتجاف، وتتابع قواصف الانتساف، وبواهر قواهر الاعتكاف، وثواقب ملامح الاعتراف!!... »[2] إلى آخر الرســالة. ومــا يلاحظ في هذه الرسالة تداخلها مع مفهوم الموعظة، وليس ذلك غريبا« فالإنسان الــصوفي بتفــتح

[1] ــ علي دب، الأديب والمفكر أبو حيّان التوحيدي،الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1980، ص 155.

[2] ــ زهير ظاظا، الإمام الجنيد والتصوف في القرن الثالث هجري، دار الخير للنشر والطباعة والتوزيع، دمشق، ط1، 1994، ص 142، 143.

بصيرته ورقي وحداته، لا يرضيه ولا يعبّر عنه إلا نص مثقل بثمار المعرفــة، مــشتهى في الــسمع والبصر»[1].

وهكذا رأينا كيف تتداخل هذه الخطابات الصوفية وتتزاحم مع خطاب المناجاة.وعلى الــرغم من ذلك يبقى لكل نوع من هذه الخطابات خصائصه الفارقة تحددها بنيات الخطاب وسياقاته.

6 ــ نمــاذج تأصيــلية للمناجــاة :

أردنا من خلال هذا العنصر استعراض بعض النماذج المشرقة للمناجيات عبر التاريخ الإسلامي لإثبات أصالة هذا الخطــاب النثري وأثره العميق في الحيــاة الروحية للسالكين والعارفين.

6. أ ــ من مناجيات الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة الكــرام : لعــل مــن أول المناجيات المأثورة عن الرسول صلى الله عليه وسلم تلك التي ناجى فيها ربه وهو بالطائف، عنــدما هاجمه سفهاء بني ثقيف وسبوه عليه السلام« حتى اجتمع عليه الناس و ألجؤوه إلى حائط (بستان) لعتبة بن ربيعة وشيبة بن ربيعة وهما فيه، ورجع عنه سفهاء ثقيف ممن كان يتبعه، فعمــد إلى ظــل حبلة(شجرة عنب أو قضبانها) من عنب، فجلس فيه وأبناء ربيعة ينظران إليه، ويريان من لقي مــن سفهاء أهل الطائف »[2]، وتحت ظل الشجرة راح الرسول الأكرم يناجي ربه بأرق مناجاة وأعذبها يشكو إلى الله ضعفه وقلة حيلته وهوانه على الناس، ولكنه في كل ذلك لا يريد إلا مرضــاة الله :

«اللهم أشكو إليك ضعف قوتي، وقــلة حيلتي، وهواني على النــاس، يا أرحــم الراحمين، أنت رب المستضعفين، وأنت ربي، إلى من تكلني : إلى بعيد يتجهمني، أم إلى عدو ملكتــه أمري؟ إن لم يكن بك علي غضب فلا أبالي، ولكن عافيتك هي أوسع لي، أعوذ بنور وجهك الذي أشرقت لــه

[1] ــ محي الدين بن عربي، الإسرا إلى المقام الأسرى، تحقيق وشرح سعاد الحكيم، ص 17 (من مقدمة المحققة).

[2] ــ أبو محمد عبد الملك بن هشام، مختصر سيرة ابن هشام (السيرة النبوية)، إعداد محمد عفيف الزعبي، مراجعة عبد الحميد الأحدب، دار النفائس، بيروت، ط2، 1979، ص 82.

الظلمات، وصلح عليه أمر الدنيا والآخرة، من أن تنزل بي غضبك أو يحل عليّ سخطك، لك العتبى حتى ترضى، ولا حول ولا قوة إلا بك »[1].

ولا شك بأن مناجاة الرسول صلى الله عليه وسلم جاءت على أكمل وجه فهي « ضـــياء في ضياء، ونور في نور على نور، إن حبه العظيـــم لله عز وجل، ومعرفته الله معرفة حقيقيـــة، جعلت من مناجاته الشريفـــة أضواء البيـــان لمن أراد مناجـــاة الرحمن»[2]، ونلاحظ بأن هـــذه المناجـــاة الخالدة للرسول الأكرم قد صورت كل مظاهر الخشوع والتذلل والاستعطاف والاسترضاء لله عـــز وجل.

أما فيما يخص منـــاجيات الصحابة فنذكر منها مناجاة أبي بكر رضي الله عنه وما قالـــه عندما أرسل الجيوش إلى الشام :

«اللهم إنك خلقتنا و لم نكن شيئا، ثم بعثت إلينا رسولا رحمة منك لنا، وفضلا منك علينا، فهديتنا وكنا ضلالا، وحببت إلينا الإيمان وكنا كفارا، وكثرتنا وكنا قليلا، وجمعتنا وكنا أشتاتا، وقويتنـــا وكنا ضعافا، ثم فرضت علينا الجهاد، وأمرتنا بقتال المشركين حتى يقولوا لا إلـــه إلا الله أو يعطـــوا الجزية عن يد وهم صاغرون. اللهم إنا نطلب رضاك ونحن نجاهد أعداءك ممن عدل بك وعبد معك غيرك، تعاليت عما يقولون علوا كثيرا. اللهم فانصر عبادك المسلمين على عدوك مـــن المـــشركين. اللهم فتحا يسيرا! وانصرهم نصرا عزيزا! واجعل لهم من لدنك سلطانا نصيرا! اللهم أشجع جبينهم، وثبت أقدامهم، وزلزل أعداءهم، وأدخل الرعب في قلوبهم، واستأصل شأفتهم، واقطع دابرهم، وأبد

[1] ـــ أبو محمد عبد الله بن هشام، مختصر سيرة ابن هشام (السيرة النبوية)، ص 82.

[2] ـــ أحمد خليـــل جمعة، المنـــاجاة : فضلها ـــ صدقها ـــ لذتها، دار الكلم الطيب، دمشق، ط1، 1995، ص 35،36.

خضراءهم، وأورثنا أرضهم وديارهم وأموالهم، وكن لنا وليا، وبنا صفيا، وأصلح لنا شأننا كله ونياتنا وقضاءنا وتبعاتنا واجعلنا لأنعمك من الشاكرين»[1].

ومن مناجاة الإمام علي كرّم الله وجهه :

«إلهي، أنت أكرم من أن تضيع من ربيته، أو تبعد من أدنيته، أو تشرد من آويته، أو تسلم إلى البلاء من كفيته ورحمته. إلهي أسألك بحقك وقدسك، وأعظم صفاتك وأسمائك، أن تجعل أوقاتي بالليل والنهار بذكرك معمورة، وبخدمتك موصولة، وأعمالي عندك مقبولة؟ حتى تكون أعمالي وأورادي كلها وردا واحدا، وحالي في خدمتك سرمدا!.اللهم اجعلني من أحسن عبادك نصيبا عندك، وأقربهم منزلة منك، وأخصهم زلفى لديك؟ فإنه لا ينال ذلك إلا بفضلك، وجد لي بجودك، واعطف عليّ بحمدك، واحفظني برحمتك، واجعل لساني بذكرك لهجا، وقلبي بحبك متيما؟، ومنّ عليّ بحسن إجابتك، وأقلني من عثرتي، واغفر لي زلتي؟ فإنك تضيف على عبادك بعبادتك، وأمرتهم بدعائك، وضمنت لهم الإجابة، فإليك ــ يا رب ــ مددت يدي، يا سميع الدعاء اغفر لمن لا يملك إلا الدعاء، فإنك فعّال لمن تشاء...»[2].

6. ب ــ من مناجيات بعض الزهاد : ونقصد بالزهد ــ هنا ــ المرحلة التي سبقت التصوف، وهي تشكل مدرسة قائمة بذاتها في الزهد والرقائق، من أهم أعلامها : الحسن البصري (ت110 هـ)، مالك بن دينار(ت131 هـ)، جعفر الصادق (ت148 هـ)، إبراهيم بن أدهم (ت161هـ)، سفيان الثوري (ت161هـ)، عبد الله مبارك(ت181هـ)، الفضيل بن عياض(ت187هـ) وغيرهم، وهذه المدرسة كانت النواة الأولى في نشأة التصوف وتطوره.

فمن أمثلة مناجيات الزهاد مناجاة إبراهيم بن أدهم :

[1] ــ عبد الستار محفوظ، مناجاة : من دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة والصالحين، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، 1991، ص 64.

[2] ــ عبد الستار محفوظ، مناجاة : من دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة والصالحين ، ص 44.

«لبيك وسعديك، والخير كله بيديك، أنا لك وإليك، استغفرك وأتوب إليك، آمنت اللـــهم بمـــا أرسلت من رسول، وآمنت اللهم بما أنزلت من كتاب، وصل اللهم على محمد النبي الأمي وعلى آله وسلم تسليما كثيرا، خاتم كلامي ومفتاحه، وعلى أنبيائه ورسله أجمعين آمين يا رب العالمين! اللهم أوردنا حوض محمد، واسقنا بكأسه مشربا رويا سائغا هنيا لا نظمأ بعده أبدا، واحشرنا في زمرتـــه غير خزايا، ولا ناكثين للعهد، ولا مرتابين، ولا مفتونين، ولا مغضوب علينا، ولا ضالين! اللـــهم اعصمني من فتن الدنيا، ووفقني لما تحب وترضى، وأصلح شأني كله، وثبتني بالقول الثابت في الحياة الدنيا والآخرة، سبحانك! يا علي، يا عظيم، يا بارىء، يا رحيم، يا جبار، سبحان من سبحت لـــه السموات بأكنافها!...»[1].

ومن مناجاة الإمام جعفر الصادق :

«اللهم احرسني بعينك التي لا تنـــام، واكفني بركنك الذي لا يرام، واحفظني بعزك الذي لا يضام، واكلأني في الليل والنهار، وارحمني بقدرتك عليّ، أنت ثقتي ورجائي! كم من نعمـــة أنعمت بهـــا عليّ، قلّ لك لها شكري! وكم من بلية ابتليتني بها، قل لك بها صبري! وكم خطيئة ارتكبتها، فلـــم تفضحني! فيا من قل عند نعمته شكري، فلم يحرمني، ويا من قـــل عنـــد بلائـــه صـــبري، فلـــم يخذلني! يا ذا المعروف الذي لا ينقصني أبدا، ويا ذا الأيادي التي لا تحصى عددا، ويا ذا الوجه الذي لا يبلى أبدا، ويا ذا النور الذي لا يطفأ سرمدا، أسألك أن تصلي على محمد، وعلى آل محمد، كما صليت وباركت وترحمت على إبراهيم، وأن تكفيني شر كل شر، يا من لا تـــضره الـــذنوب، ولا تنقصه المغفرة، اغفر لي ما لا يضـــرك، وهب لي مالا ينقصـــك!

اللهم بك استدفع مكروه ما أنا فيه، وأعوذ بك من شره يا أرحم الراحمين»[2].

وقال الإمام الليث بن سعد (ت175 هــ) في إحدى مناجياته :

---

[1] ــ عبد الستار محفوظ، مناجاة من دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة والصالحين ، ص 73.

[2] ــ نفســـه ، ص 55،56.

«الحمد لله الذي أحاط بكل شيء علما، ووسع كل شيء حفظا، والحمد لله الذي أحـــاط بكـــل شيء سلطانه، ووسعت كلّ شيء رحمته.

اللهم : لك الحمد على حلمك بعد علمك، ولك الحمد على عفوك بعد قدرتك.

اللهم : لك الحمد على ما تأخذ وتعطي، ولك الحمد على ما تميت وتحيي.

اللهم : لك الحمد كله، بيدك الخير كله، وإليك يرجع الأمر كله : علانيته وسره،أوله وآخره.

اللهم : إني أحمدك بمحامدك كلها، ما علمت منها وما لم أعلم.

اللهم : إني أحمدك بالذي أنت أهله، وأذكر آلاءك وأشكر نعماءك، وعدلك في قضائك، وقدرتك في سلطانك...

سبحانك لا نحصي ثناء عليك أنت كما أثنيت على نفسك...

يا فعّالا لما يريد، يا ذا البطش الشديد، يا ذا العز المنيع، يا ذا الجاه الرفيع، يا خير الغافرين، يا خير الرازقين، يا خير الفاصلين، يا خير المنعمين، يا خير الناصرين، يا أحكم الحـــاكمين، يـــا أســـرع الحاسبين، يا أرحم الراحمين، يا وارث الأرض ومن عليها، وأنت خير الوارثين...»[1].

6.ج ــ من مناجيــات بعض العــارفين : ونقصد بالعارفين ــ هنا ــ أئمة التصوف الكبار أمثال:الحارث بن أسد المحاسبي(ت243 هــ)، ذو النون المصريت245 هــ)، يحي بن معـــاذ الرازي(ت258 هــ)، السري السقطي(ت261 هــ)، أبو يزيد البسطامي(ت261 هــ)، سهل بـــن عبد الله التستري(ت273 هــ)، محمد الخراز(ت277هــ)، شقيق بن إبراهيم البلخـــي(ت294 هــ)، أبو الحسن النوري(ت295 هــ)، أبو القاسم الجنيد(ت297 هــ)،سمنـــون بـــن حمـــزة "المحب"(ت298 هــ)، محي الدين عربى(ت638 هــ)، ابن عطاء الله السكندري(ت709هــ) وغيرهم.

[1] ــ محمد بن حسن بن عقيل موسى الشريف، تسبيح ومناجاة وثناء على ملك الأرض والسماء، دار الأندلس الخضراء، جدة، السعودية، ط2، 2001، ص 72، 73، 74.

فمن مناجاة يحي بن معاذ الرازي :

«إلهي أحلى العطايا في قلبي رجاؤك، وأعذب الكلام على لساني ثناؤك، وأحب الساعات إليّ ساعة يكون فيها لقاؤك. يكاد رجائي لك من الذنوب يغلب رجائي لك من الأعمال، لأني أجدني أعتمد في الأعمال على الإخلاص، وكنت أحررها(أي النية) وأنا بالآفات معروف، وأجدني في الذنوب أعتمد على عفوك، وكيف لا تغفرها وأنت بالجود موصوف.

إلهي ما أكرمك، إن كانت الطاعات فأنت اليوم تبذلها، وغدا تقبلها، وإن كانت الذنوب فأنت اليوم تسترها، وغدا تكشفها.

إلهي كيف أنساك، وليس لي رب سواك...»[1].

أمّا ذو النون المصري فله مناجاة مشهورة يقول فيها :

«إلهي ما أصغي إلى صوت حيوان، ولا حفيف شجر، ولا خرير ماء، ولا ترنم طائر، ولا دويّ ريح، ولا قعقعة رعد، إلا وجدتها شاهدة بوحدانيتك، دالة على أنه ليس كمثلك شيء، وأنك غالب لا تغلب، وعالم لا تجهل، وحليم لا تسفه، وعدل لا تجور.

إلهي فإني أعترف لك بما دل عليه صنعك، وشهد له فعلك، فهب لي اللهم طلب رضاك برضاي، ومسرة الوالد بولده، بذكرك لمحبتي لك، ووقار الطمأنينة، وتطلّب العزيمة إليك، لأنه من لم يشبعه الولوع باسمك، ولم يروه من ظمأه ورود غدران ذكرك، ولم ينسه جميع العلوم رضاه عنك، ولم يقطعه عن الأنس بغيرك مكانه منك، كانت حياته ميتة، وميتته حسرة، وسروره غصة، وأنسه وحشة...»[2].

وقد تساءل أحد الدارسين :« إلى أي المدارسين الفلسفية ترد مناجاة ذي النون المصري»[3]

---

[1] ـــ يحي بن معاذ الرازي، جواهر التصوف، شرح وتعليق سعيد هارون عاشور، ص 222.

[2] ـــ أبو نعيم الأصبهاني، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج9، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1400هـ، ص 342.

[3] ـــ زهير ظاظا، الإمام الجنيد والتصوف في القرن الثالث الهجري، ص 13 (من مقدمة المؤلف).

السالفة الذكر مشيدا بروعة بيانها.

وللإمام الجنيد سيد الطريقة مناجيات كثيرة نذكر منها مناجاته في خلوة مع ربه :

«الحمد لله إلهي حمدا كإحصاء علمك.

حمدا يرقى إليك على الألسنة الطاهرة، مبرّأ من زيغ وتهمة، معرّى من العاهات والشبهات قائما في عين محبتك بحنين صدق إخلاصه.

ليكون نور وجهك العظيم غايته، وقدس عظمتك نهايته، لا يستقر إلا عند مرضاتك خالصا بوفاء إرادتك نصب إرادتك،حتى يكون لخادمك سائقا قائدا...

إلهي ليس في أفق سمواتك ولا في قرار أرضك في فسحات أقاليمها من يحب أن يحمد غيرك.

إذ أنت منشيء المنشآت لا تعرف شيئا إلا منك، وكيف لا تعرفك الأشياء، و لم يقرّ الخلق إلا لك، وبدؤه منك وأمره إليك، وعلانيته وسره محصى في إرادتك.

فأنت المعطي والمانع، وقضاؤك الضار والنافع، وحلمك يمهل خلقك، وقضاؤك يمحو ما تشاء من قدرك...»[1].

كما أن لابن عربي مناجيات مأثورة منها :

«اللهم يا من هو المحيط الجامع، ويا من لا يمنعه من العطايا مانع، يا من له الغنى المطلق، ولعبده الفقر المحقق ! يا غنيا عن كل شيء، وكل شيء مفتقر إليه ! يا من وقف دونه عقل كل طالب! يا من هو على أمره غالب ! أهم بالسؤال، فأجدني عبدا لك على كل حال، فتولني مولاي فأنت أولى بي مني. الطلب لا يوصل إلا إليك، والقصد لا يصدق عليك.

تجليات ظاهرك لا تلحق ولا تدرك، ورموز أسرارك لا تنحل ولا تنفك.

[1] ـــ زهير ظاظا، الإمام الجنيد والتصوف في القرن الثالث الهجري، ص 170، 171.

أيعلم الوجود كنه من أوجده ! أم يبلغ العبد حقيقة من استعبده ! كيف أعرفــك وأنت البــاطن الذي لا تعــرّف أم كيف لا أعرفــك وأنت الظــاهر الذي في كل شيء تتعرف ! يا من قــدر على كل شيء بإحاطته وعظمته ! يا من صور أشخاص الأفلاك بما أودع من علمه في قلمه ! يا من صرّف أحكــامه بأسرار حكمــه ! أنــاديك استغاثة بعيد بقريب، وأطلبك طلب محــب لحبيب، وأسألك سؤال مضطر لمجيب»[1].

وقد اختار أحد الدارسين مناجاة لابن عربي ديباجة لمؤلفه، ولكنه وزّعها كتابيا وفق الآتي:

إلهي

تجّليت في جمالك فانبسط بساط الرحمة

وزكت سرائر ذوي القرب انقادت النفوس للأنس

فأنت راحة الأرواح

ومفيض الأفراح

بك ابتهاجي وإليك احتياجي

فمني الشكر الدائم ومنك المزيد

مليكي

أناديك وأناجيك مناجاة عبد كسير

يعلم أنك تسمع

ويطمع أنك تجيب

واقف ببابك وقوف مضطر لا يجد من دونك وكيلا

أسألك إلهي بالاسم الذي أفضت به الخيرات وأنزلت به

[1] ــ عبد الستار محفوظ، مناجاة : من دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة والصالحين، ص 81.

البركات، ومنحت به أهل الشكر الزيادات وأخرجت به

من الظلمات، وفرّجت به من الكربات أن تفيض عليّ

من ملابس أنوارك وأضوائك ما تردّ به عني أبصار

الأعادي حاسرة، وأيديهم خاسرة واجعل حظي

منك إشراقا يجلو لي كل خفي

ويكشف لي عن كل سرّ عليّ

يا نور النور، يا كاشف كل مستور

إليك ترجع الأمور، وبك تدفع الشرور

لا إله إلاّ أنت مجيب الداعين وملاذ الأوابين

أنت حسبي ونعم الوكيل

وصلى الله على سيدنا محمد النبي الأمي وعلى آله

وصحبه وسلّم [1]

ومن مناجيات صدر الدين القونوي (ت673 هـ) :

«اللهم أمح جهلي بعلمك ونفّر ظلمتي بنورك، وانشر ما ضاق واندمج مني بإطلاقك وكمال سعتك؛ ولا تشتتني بآياتك في تعريفاتك؛ بل اجمعني عليك واجمع لي حظي منك ومما يصدر عنك، وكن لي عوضا عني وعن كل شيء امتاز في زعمه أو زعمي عنك؛ بل وامتزت عنه بأحدية جمعك، وكفاني عقوبة كلتك لي إلى ما يظن أنه غيركم في زعمي حال إسبال سترك، ولا تجعلني منك بحيث

[1] ــ أمين يوسف عودة، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008، ص 3.

أنت مني؛ ولكن أظهر تعيني فيك لك بي؛ لا لي بك لأكون المعنى المحيط بكل وصـــف؛ ولـــك أول الشأن وآخره وباطنه وظاهره، وكيف لا ! وإليك يرجع الأمر كله؛ سواء ظهر بي بعضه أم جلّه»[1].

وهناك مناجيـــات أخرى للقونوي كان عبد الرحمن بـــدوي قد أعـــلن عن طبعها تحت اســـم " مناجاة الفرد الكامل"[2]. لكن للأسف لم نتمكن من الحصول عليها إن كانت قد طبعت فعـــلا.

ومن المناجيات المشهورة ــ أيضا ــ مناجاة ابن عطاء الله السكندري (ت709 هــ) المعروفـــة بالمناجاة الإلهية، يقول فيها مخاطبا ربه في ضراعة وتبتل وابتهال :

«إلهي أنـــا الفقيـــر في غنـــاي، فكيف لا أكـــون فقيـــرا في فقـــري ؟

إلهي أنا الجاهل في علمي، فكيـــف لا أكـــون جهـــولا في جهـــلي ؟

إلهي إن اختـــلاف تدبيـــرك، وســـرعة حلـــول مقـــاديرك، منـــعا عبـــادك العارفيـــن بك عن السكـــون إلى عطـــاء واليـــأس منـــك في بلاء.

إلهي منّي ما يليـــق بلؤمي، ومنـــك مـــا يليـــق بكرمـــك.

إلهي وصفت نفســـك باللطف والرأفة بي قبل وجود ضعفي، أفتمنعني منها بعد وجود ضعفي ؟

إلهي إن ظهرت المحاسن مني فبفضلك ولك المنة عليّ، وإن ظهرت المساوىء مني فبعدلك ولك الحجة عليّ.

إلهي كيف تكلني إلى نفسي وقد توكّلت لي ؟ وكيف أضام وأنت الناصر لي ؟ أم كيف أخيب وأنت الحفّي بي ؟ ها أنا أتوسل إليك بفقري إليك، وكيف أتوسل إليك بما هو محـــال أن يصل إليك ؟ أم كيف أترجم لك بمقالي وهو منك برز إليك ؟ أم كيف تخيب آمـــالي وهي قد وفـــدت إليك ؟ أم كيف لا تحسن أحوالي وبك قامت إليك...»[1].

[1] ــ صدر الدين القونوي، النفحات الإلهية ويليه السر الرباني المعروف بالنصوص، تحقيق وتخريج وتعليق أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2007، ص 142، 143.

[2] ــ ينظر: عبد الرحمن بدوي، من التصدير العام في تحقيق كتاب الإشارات الإلهية لأبي حيان التوحيدي، ، ص 38 .

ولأئمة الشيعة مناجيات معروفة يرددها أتباع الطائفة في أوقات معينة، فقد جاء في مقدمة الناشر من كتاب" مفاتيح الجنـــان" لعباس القمي أن الداعي عندما يدعو الله إنّما يكون غرضـــه « التلذذ بمناجاة الله بذكره ودعائه، حيث يرى الداعي أن سيّده أهل للعبادة، وأهل لأن تبث إليـــه كل الشجون والآهات والعذابات التي يعيشها الإنسان في حركة حياته، فيحس إحـــساسا كـــبيرا بضعفه وفاقته وحاجته إلى الرجوع إلى مولاه الكريم، يشكو إليه بثه وحزنه»[2].

وقد أحصى صاحب الكتاب خمسة عشر مناجاة للإمام زين العابدين علي بن الحسين وهي : مناجاة التائبين ـــ مناجاة الشاكين ـــ مناجاة الخائفين ـــ مناجاة الراجين ـــ مناجاة الـــراغبين ـــ مناجاة الشاكـــرين ـــ مناجاة المطيعين ـــ مناجاة المريـــدين ـــ مناجـــاة المحبـــين ـــ مناجـــاة المتوسلين ـــ مناجاة المفتقرين ـــ مناجاة العارفين ـــ مناجاة الذاكرين ـــ مناجـــاة المعتـــصمين ـــ مناجاة الزاهدين. فمن مناجاة المحبين، يقول زين العابدين رضي الله عنه :

«إلهي من ذا الذي ذاق حلاوة محبتك،فرام منك بدلا. ومن ذا الذي أنس بقربك،فـــابتغى عنـــك حولا. إلهي فاجعلنا ممن اصطفيته بقربك وولايتك، وأخلصته لودك ومحبـــتك، وشوقته إلى لقائك، ورضيته بقضائك، ومنحته بالنظر إلى وجهك، وحبوته برضاك، وأعذته من هجرك وقلاك، وبوّأته مقعد الصدق في جوارك، وخصصته بمعرفتك، وأهلته لعبادتك، وهيّمت قلبه لإرادتك واجتبيتـــه لمشاهدتك، وأخليت وجهه لك، وفرّغت فؤاده لحبك، ورغبته فيما عندك، وألهمتـــه ذكـــرك، وأوزعته شكرك، وصيّرته من صالحي بريّتك، واخترته لمناجاتك، وقطعت عنه كل شيء يقطعـــه عنك... »[3]. كما وردت هذه المناجاة وغيرها في" الصحيفة السجّادية"[1].

---

[1] ـــ ابن عطاء الله السكندري، الحكم العطائية الكبرى والصغرى والمناجاة الإلهية والمكاتبات، تحقيق عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006، ص 69، 70.

[2] ـــ عباس القمي، مفاتيح الجنان، تعريب محمد رضا النوري النجفي، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003، ص 05 (من مقدمة الناشر).

[3] ـــ عباس القمي، مفاتيح الجنان ، ص 161، 162.

من خلال النماذج السابقة نرى أصالة فن المناجاة، وعراقتــه في آداب المــسلمين وثقافتــهم، وبخاصة عند الصوفية الذين أولوه اهتماما خاصا، لأنهم يعبدون الله حبا فيه، وتعلّقا بجماله، وتمّــثلا بجلاله. وقد اخترنا نماذج محدودة بسبب طول بعض المناجيات التي يمكن الإطلاع عليها في مظانها.

7 ــ شعرية الهمس في المناجاة الصوفية :

تغلب على لغة الخطاب في المناجاة الصوفية صفة الهمس، وهي صفة تناسب المواقف المهيبــة والجليلة، حيث الرهبة والخضوع. يقول الله تعالى عن موقف الحشر يوم القيامة:

﴿ وَخَشَعَتِ ٱلْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ فَلَا تَسْمَعُ إِلَّا هَمْسًا ﴾[2].

أما الهمس في الأدب فقد شكل نظرية قائمة بذاتها، دعــا إليها محمد مندور عنــد دراســته لبعض النصوص الشعرية والنثرية من أدب المهجر، فالهمس في الشعر « ليس معناه الضعف، فالشاعر القوي هو الذي يهمس، فتحس صوته خارجا من أعماق نفسه في نغمات حارة، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده، إذ تبعد به عن النفس، عن الصدق، عن الدنو من القلــوب...هــو إحساس بتأثير عناصر اللغة، واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس، وشــفائها ممــا تجــد »[3]. والتعريف نفسه ينطبق على النثر فــ « هناك أيضا نثر صادق كالأسرار يتهامس بها الناس، تــسمعه فيخيّل إليك أنه آت من أعماق الحياة »[4].

ومن أجل توضيح الهمس في النثر، قدّم الكاتب مثالا لأمين مشرق، وهي مناجاته لأمه وقد قست به الغربة:

---

[1] ــ ينظر: زين العابدين علي بن الحسين، الصحيفة السجّادية الكاملة، تقديم آية الله السيّد محمد باقر الصدر، الدار الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ــ دون ذكر البلد ــ ط3، 2007، ص 330، 333.

[2] ــ طــه: 108.

[3] ــ محمد مندور، في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، ط2، 1993، ص 77.

[4] ــ نفســه، ص 96.

« يا علة كياني ورفيقة أحزاني، يا رجائي في شدتي وعزائي في شقوتي، يا لذتي في حياتي وراحتي في مماتي، يا حافظة عهدي ومطية سهدي وهادية رشدي، يا ضاحكة فوق لحدي، أمي وما أحلاك يا أمي!...»([1]).

ونلتمس مثل هذا الهمس في " مناجاة أرواح "لجبران خليل جبران حيث يقول:

«استيقظي يا حبيبتي! استيقظي لأن روحي تناديك من وراء البحار الهائلة، ونفسي تمد جناحيها نحوك فوق الأمواج المزبدة الغضوبة، استيقظي، فقد سكنت الحركة وأوقف الهـــدوء ضجة سنابك الخيل، ووقع أقدام العابرين، وعانق النوم أرواح البشر، فبقيت وحدي مستيقظا، لأن الشوق ينتشلني كلما أغرقني النعاس، والمحبة تدنيني إليك عندما تقصيني الهواجس...»([2]).

ويرى محمد مندور أن أمثال هؤلاء الأدباء إنما «يصدرون عن قلب فيه لهفة إلى الله، ولو أنني قلت إنهم متصوفون لما عدوت الحق، فالتصوف ليس إلا وقدة في الإحساس. كل شعور قوي تـــصوف مهما كان موضوع ذلك الشعور»([3])، وهذا التصور مؤدّاه أن المناجاة مهما كان الطرف الـــذي يتلقاها(الله، الأم، الحبيبة)هي ذات طبيعة هامسة، ولا شك بأن هذه الطبيعة ستكون أقوى وأبرز في المناجاة الإلهية، ذلك أن الصوفية اتحدوا «بكلماتهم لأنها همسات أرواحهم، ومرايا نفوسهم، وصدى أفكارهم، حتى لم يعد الصوفي كاتبا، بل وأصبح هو كلماته المكتوبة ذاتها»([4]).

وفي سياق الحديث عن شعرية الكتابة النثرية عند ابن عربي، فهناك من يرى أن «شعرية ابن عربي ـــ في الأجزاء النثرية تحديدا والتي قد تفوق المقاطع الموزونة كثافة وشعرا ـــ تأتي من داخل العمـــل نفسه، ويثـــريها هذا الإيقاع المدرك، أو بمعنى آخـــر الغير منظور، الهامـــــس أحيانـــا، والـــذي

[1] ـــ زين العابدين علي بن الحسين، الصحيفة السجّادية الكاملة ، ص 96.

[2] ـــ جبران خليل جبران، مناجاة أرواح، الدار النموذجية، بيروت، 2009، ص 18.

[3] ـــ محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 101.

[4] ـــ وضحى يونس، القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع الهجري، ص 102.

يتــضح اختــلافه مع الطرح العربي لقدامة بن جعفر الذي جعل الإيقاع سماعيا مرتبطا بالأذن، لا يهتم بجوهر الشعر بقدر اهتمامه بالغنائية والشكل العروضي»[1].

في الفقرتين السابقتين نلاحظ تركيزا على خاصية الهمس، وهذا يعني أن الصوفية اســتطاعوا أن يبتكروا« شعرية جديدة تتوافق ورؤيتهم للكون والحياة، وهذا ما دفعهم للخروج من مألوف الشعر العربي القديم بحثا عن أشكال أخرى، كما نجده عند ابن عربي في الفتوحات المكيــة والنفــري في مواقفه ومخاطباته، وأبي حيان التوحيدي في الإشارات الإلهية، وحتى شطحات البسطامي و الــشبلي والسهروردي، إنها تعد مخرجا نثريا جديدا يعطي مساحة أوسع للتعبير عن التجربة الصوفية المتعالية عن الحسية، والنابعة من عالم باطني معنوي لم تعهده الشعرية العربية القديمة»[2].

وهذه الشعرية المبتكرة تحتم علينا الوقوف «أمام نــوع آخر من الكتابة الصوفية، وأمام نص يحاول الانفــلات من التبعية الموروثة لأي نص سابق»[3]، وهــذا ليس مــستغربا بــالنظر إلى أن «اللغة الشعرية تعبير خارق عن عالــم عادي، أمــا اللغة الصوفية فهي تعبير خارق عن عالـــم خارق، بمعنى اللغة الصوفية تحتوي جميع خصائص اللغة الشعرية التي تدخل في إطار الخرق اللغوي، وتزيد عليها بخرق مرجعي تستفرد به»[4].

فاللغة الصوفية كشفية ذوقية تؤثر الإشارة على العبارة سترا للحقائق، وإخفاء للسر، وقد كــان اتخاذ المتصوفة لــ « مصطلح " الإشارة" دلالة على نهجهم في " ستر" معارفهم عمن ليسوا أهلا لها.

[1] ــ سحر سامي، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، رسالة دكتوراه مخطوطة بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 2005، ص 113.

[2] ــ طالب بن أحمد بن محمد المعمري، توظيف الموروث الصوفي في الشعر العربي المعاصرــ دراسة نماذج مختارة رسالة دكتوراه مخطوطة بمعهد البحوث والدراسات، القاهرة، 2007، ص 38.

[3] ــ طالب بن أحمد بن محمد المعمري، توظيف الموروث الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 82.

[4] ــ محمد بن يعيش، شعرية الخطاب الصوفي: الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، 2003، ص 90.

ورغم ما يبدو من تعارض في توظيف المصطلح، مرة بمعنى " التفسير والكشف "، وأخرى بمعـــنى" الستر والإضمار"، فالحقيقة أن هذا التعارض شكلي خالص»[1].

لكن السؤال الذي سيطرح نفسه بإلحاح، هل سيكون الهمس من جهة والإشارة من جهة أخرى سببان في إحداث أزمة تواصلية في خطاب المناجاة بالذات؟

كما هو معروف فإن خطاب المناجاة يدخل فيما يعرف بـــ " الذِّكر"، حيث يرتقي المريـــد «في معارج السلوك حتى يصل إلى مقام المعرفة الذي هو غاية كل ســـالك طمـــوح»[2]. والـــذكر في اصطلاح الصوفية هو «الخلاص من النسيان بدوام حضور القلب مع الحق»[3].

فمحمد مفتاح يرى أن لغة الذكر وعموم اللغة الدينية، التي تهدف إلى الاتصال بالغيب لم تدرس بالشكل الكافي «فنظريتا التواصل وأفعال الكلام، كل منهما يفترض تفاعلا بين المرسل والمتلقـــي. وهذه مسلمة لا تنطبق على لغة الذكر. فخطاب الذكر منعكس على قائله. منه وفيه وإليه المنطلـــق والنهاية. على أن "الأفعال الكلامية" تجد مجالا خصبا في هذا المجال، ففيه تتبين قيـــم اللغة التعبيرية، ومدى استلاب الإنســـان لها. وقد نبّـــه الصوفيـــة...إلى قيمة اللغـــة فاشـــترطوا شروطـــــا في ألفـــاظ الذكر ومعانيه، وفرّقوا بين بعض الكلمات، ورتّبوه بحسب التدرج»[4]. على الرغم مـــن هذا الطرح الذي يستـــبعد نظرية التواصل في الخطـــابات الدينية الغيبية، فإننا سنحاول اقتـــــراح خطاطة توضيحية من بـــاب إسقاط ما هو كشـــفي على ما هو وصفي، محاولين بذلك إخـــراج نظرية التواصل من انغـــلاقها الحسي إلى الانفتاح المتعالي عن الحـــسية، ذلـــك أن كـــل الأنـــواع الخطابيـــة مهما كانت طبيعتها، ومهما كانت وجهتها، لم توضع بالضرورة «للتعميـــة والإلغـــاز،

[1] ـــ نصر حامد أبو زيد، هكذا تكلّم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006، ص 94.

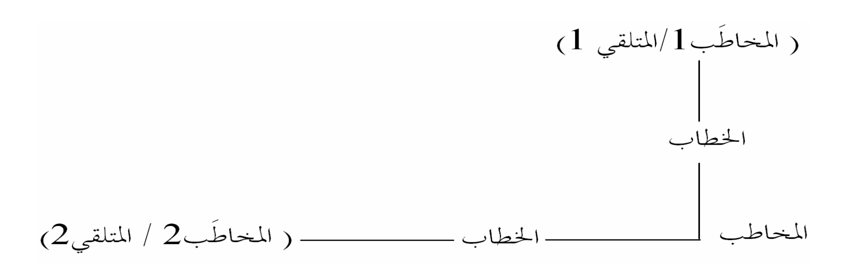
[2] ـــ محمد مفتاح، الخطاب الصوفي: مقاربة وظيفية، مكتبة الرشاد، المغرب، ط1، 1997، ص 234.

[3] ـــ عبد الرزاق الكاشاني، اصطلاحات الصوفية، ص 277.

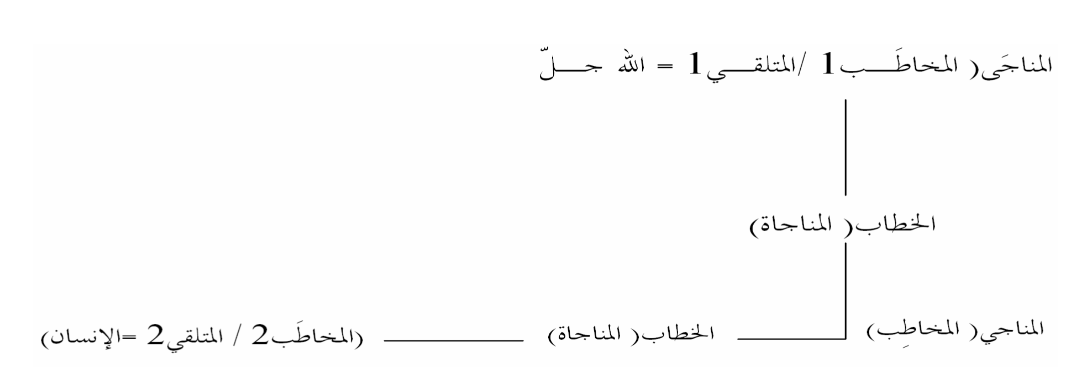
[4] ـــ محمد مفتاح،الخطاب الصوفي: مقاربة وظيفية، ص 239، 240.

بقدر ما وُضعت للتواصل والإفهـــام وجمالية التعبير»[1]. وكذلك الشـــأن بالنسبة للكتابة الصوفية فهي«جزء من كل، تشترك مع هذا الكل في وسيلـــة التعبير وهي اللغة الطبيعية»[2].

تعتمد هذه الخطاطة على استحداث محور عمودي، مع تثبيت المحور الأفقي في العملية التواصلية لخطاب المناجاة وخطابات الذكر المشابهة. ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي:



بإسقاط هذه الخطاطة على خطاب المناجاة، يصبح لدينا الوضع التالي:



ونلاحظ بأن العنصر الثـــابت في هذه الخطـــاطة هو المخاطِب(المنـــاجي)، وأن المـــتغير هـــــو المخـــاطَب(المتلقي)، فهو عند التلقي الأول يكون مناجًى، ويكون الخطـــاب قد أُسّـــــس مـــن أجله، بينما في التلقي الثاني فهو مخاطب أو متلقٍّ دون أن يكون مناجًى، لأن الخطـــاب لم يؤســـس فـــي الأصل من أجـــله. ويمـــكن اقتـــراح خطّاطات توضيحيـــة أخـــرى بحســـب قـــصـــدية المخـــاطِب(المناجي)، وبالنظر إلى طبيعة المناجـــاة، وما إذا كانت تحمـــل همّـــا معرفيـــا.

---

[1] ـــ عبد الله بن عتو، مقدمة للخطاب الصوفي المغربي الحديث: قضايا في المنهج والرؤية، ص 31.

[2] ـــ محمد مفتاح، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1987، ص 129.

أما صفة المناجَى فهي تقبلية ﴿قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ ٱللَّهُ مِنَ ٱلْمُتَّقِينَ ﴾ [1]، بمعنى أن الله سبحانه يتقـــبّل أولا يتقبّل بحسب مشيئته، فالله يحب عباده ويفـــرح بتوبتهم، ويقرّب إليه كـــل من استجـــاب لـــــه ﴿لِلَّذِينَ ٱسْتَجَابُوا۟ لِرَبِّهِمُ ٱلْحُسْنَىٰ ﴾ [2] ؟ وهكذا تتنوع الوظائف على النحو الآتي:

المناجي ←———— وظيفة انفعالية.

المناجاة ←———— وظيفة تقربية (في المنحى العمودي)

المناجاة ←———— وظيفة جمالية (في المنحى الأفقي)

المتلقي(1) : المناجَى ←———— صفة تقبلية.

المتلقي (2): الإنسان ←———— وظيفة تفاعلية.

---

1 - المائدة:27.

2 - الرعد:18

الفصل الثالث:

شعرية المغايرة في مناجيات الحلاج.

1 – في الخطاب الصوفي ومغايرة السائد.

أ- المعرفة الذوقية والتعبير الإشاري.

ب- مواجيد الحلاج والبوح.

2 – جدل الظاهر والباطن في مناجاة الصلب.

أ- اللاهوت والناسوت.

ب- الكشف والستر.

3 – بنية النفي في مناجاة الحيرة.

أ- النفي ودلالات التنزيه .

ب- أسلوب المفارقة وحركية المغايرة .

1 - في الخطاب الصوفي ومغايرة السائد

أ- المعرفة الذوقية والتعبير الإشاري.

إنّ ما يعالجه الصوفيّ من المواجد لا يمكن أن يُدرك بالذهن، أو أن يُشرح بالعبارة، ذلك أنّ التجربة الصوفية من طبيعة مخصوصة، لا تتشكّل إلاّ من خلال النأي عمّا هو سائد ومألوف. فالحقيقة التي يدركها العالم بعقله وحسّه لا يراها الصوفيّ إلاّ «متوارية وراء ألف حجاب، ولهذا فإنّ من المحال أن يتعامل معها ذهن أو فكر أو علم، وليس في الميسور أن تُنال إلاّ بالكشف، أو بالوثْبة الباطنية الطافرة صوب ذروة الأوج»[1].

فالمعرفة الصوفية –إذن– لا يُقيمها حسّ ولا عقل، ولكنّها تُبنى بالذوق والإلهام، ولذلك تردّد بين الصوفية قولُهم «من ذاق عرَف»[2]. وهذا المنطق المعرفي المغاير هو ما عاين حقيقتَه أبو حامد الغزالي عندما أدرك أنّ أخصّ خواصّ الصوفية «ما لا يمكن الوصول إليه بالتعلّم، بل بالذوق والحال وتبدّل الصفات»[3].

إنّ تحوّل الصوفية من منطق الإدراك المألوف إلى منطق جديد قوامه الذوق يرجع إلى طبيعة الحقيقة التي يطلبونها، وهي حقيقة متعالية مطلقة فوق حدود الوصف، وهذا ما جعل الكشف بديلا عرفانيا، يصل به الصوفي إلى العلم الصحيح وهو «ما يقذفه الله في قلب العالم، وهو نور إلا هي يختصّ الله به من يشاء من عباده: من ملَك ورسول ونبيّ ووليّ ومؤمن. ومنْ لا كشف له لا علم له!»[4].

والمراد بالعلم الصحيح -هنا– هو المعرفة الناشئة من بصيرة الصوفيّ، أي أنّها معرفة قوامها لطافة الروح، لا كثافة المادّة، إنّها ثمرة الأشواق التي تحدو الوجدان، وتسمو به نحو المتعالي والمطلق. فالشوق في عرف الصوفية هو لباب الذوق وعمدته، والذائق لا ينال من الحقيقة إلا على قدر ما يكابده من شوق وحنين إلى سرّ الوجود، ذلك الذي يعجز إدراك الحسّ عن تصوّره، أو هو ما ورد في وصف

---

1) – يوسف سامي اليوسف: مقالات صوفية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007، ص30.

2) – نفسه، ص18.

3) – أبو حامد الغزالي: المنقذ من الضلال، تحقيق، جميل صليبا وكامل عيلد، دار الأندلس، بيروت (د.ت)، ص132.

4) – محي الدين بن عربي: الفتوحات المكّية ، تح: عثمان يحي، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط2، 1985، ص335.

القشيري صاحب الرسالة «لا تماقله العيون ولا تقابله الظنون»[1] . من أجل ذلك كان سبيل الصوفية إليه استبصارا عرفانيا محلّه القلب الرائي الذي يحبّ، لا العقل الذي يتذهّن.

وقد ارتفعت بذلك معرفة الصوفي فوق إدراك العالم، حتّى قيل «العارف فوق ما يقول، والعـــالم دون ما يقول»[2] ، وقيل أيضا في وصف العارف إنّه «كائن بائن، يعني :كائن مع الخلق، بائن بينهم»[3] . وليس السرّ ممّا يمكن شرحه باللفظ، وإنّما هو ما ينقدح في قلب الصوفيّ من تجلّيات الحقّ، فيكتمه، ولا يقوى على البوح به، فإن هو باح فقد شطح.

والشطح – كما عرّفه الطوسيّ – هو «عبارة مستغرَبة في وصف وجد فاض بقوّته، وهاج بشدّة غليانه، وغلبته»4 ، وكذلك كانت حال بعض المتصوّفة، مثل أبي يزيد البسطامي، الحسين بن منصور، وأبي بكر الشبلي الذين انزاحوا من فُرط اهتياجهم إلى صيغ خطابية مستغربة غير مألوفة في شـــعرهم، كما في نثرهم، وحتّى إذا كانت التجربة الصوفية تجاوزا في جوهرها، فإنّها تعبّر في حالة الشطح عـــن تجاوز مفرط لكلّ العوالم... ومن هنا تأتي اللغة الصوفيّة متجاوزة للأفق المألوف للغة، إذ تأتي على سبيل الإشارات التي تومئ بحال الصوفي دون أن تصرّح، وترمز إلى مواجيده، ومعاناته في صـــورة مفعمـــة بالتجريد الحيّ»[5] .ومن هنا فإنّ الخطاب الصوفيّ لا يستجيب إلى التفسير الآلي المباشر، وإنّما يدعو قارئه إلى التأويل، لا لإبهام في معناه، وإنّما لاتّساع نظامه الإشاري.

إنّ الشطح بوصفه تعبيرا عن فُرط الوجد يعدّ خرقا لم يكن مقبولا في أعراف المتـــصوّفة «لأنّـــه أسرار الطائفة، لا ينبغي الكشف عنها، والبوح بها لغير أهلها، ومن باح فقد شطح»6. لكنّ صـــوفيا كبيرا مثل الحلاج تجاوز تلك الأعراف، فعبّر عن مواجيده لأنّ نفسه لم تقوَ على ألم الكتمان وعذاباته، لهذا خالفه بعض المتصوّفة، واتّخذوا طريقا مغايرا. فقد «أدرك النفّري والتوحيدي – وهمـــا امتـــداد

---

1) – عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية ، ص07.

2) - نفسه، ص476.

3) – نفسه، ص183.

4) – أبو نصر السراج الطوسي: اللُّمع، ص453.

5) - عادل محمود بدر: التأويل الرمزي للشطحات الصوفية، دار مصر المحروسة، القاهرة، ط1، 2010، ص10،09.

6) – محمد زايد: أدبية النص الصوفي: بين الخطاب النفعي والإبداع الفنّي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص209.

طبيعي* للحلاّج- خطورة منهجه في التعبير المباشر عن الحبّ الإلهي المتمثّل في وحدة الشهود، فاستعاضا عن ذلك بشكل تعبيري نثري جديد يتمّ فيه احترام السائد من جهة، ولكن يتمّ فيه من جهة أخرى خرق أعراف اللغة من خلال توظيفها توظيفا رمزيا مغايرا مقصديةً ومعجمًا، وتركيبًا وتأويلاً، وبالنتيجة تجنيسًا ونوعًا»[1]

وكان من نتائج ذلك التوظيف المغاير تأمين نظام تواصلي يسمح بالتعبير عن عمق التجربة، و«هو الأمر الذي يحقّقه مفهوم "الإشارة" باعتباره تشفيرا للخطاب المبثوث من جهة، وتبئيرا لقراءته عند المتلقّي من جهة ثانية»[2].

وهكذا أصبح مفهوم الإشارة من المفاهيم الأساسية التي ينبني عليها الخطاب الصوفي باعتباره الطريق المثلى لاستيعاب التجربة العرفانية، ولذلك فقد ورد في تعريف الإشارة أنّها «ما يخفى عن المتكلّم كشفه بالعبارة للطافة معناه»[3].

وعلى الرغم من هذه اللطافة فإنّ الكتابة الصوفية تتميّز بالتكثيف، وليس ذلك إلاّ من خلال مفهوم الإشارة نفسه، حيث «كان حرص الصوفية على صون أسرارهم من الموجهات التي قادهم إلى الاهتداء إلى الإشارة لأنّهم اعتبروها عنصر بناء، تُستغلّ فيه اللغة على نحو يتلاءم والنقل السيري لمعارفهم، فإذا كانت الإشارة تقريبا وإبعادا، فإنّ السرّ هو أيضا إظهار وإخفاء»[4].

ولذلك قال بعضهم: «علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي»[5]. وقال الحلاج: «من لم يفق على إشاراتنا لم ترشده عباراتنا»[6]. من أجل هذا لم يكن للصوفيّ بدذ من اعتماد الإشارة مسلكا

*) – حسب كتابات التوحيدي والنفّري فإنّهما لم يكونا امتدادا طبيعيا للحلاّج وإن كان هذا لا ينفي الفعل التراكمي للتصوف.

1) - محمد زايد: أدبية النص الصوفي: بين الخطاب النفعي والإبداع الفنّي، ص210.

2) – رضون صادق الوهابي: الخطاب الشعري الصوفي والتأويل، منشورات زاوية، الرباط، المغرب، ط1، ص78.

3) - السراج الطوسي: اللمع، ص414.

4) _ خالد بلقاسم: الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2004، ص215.

5) _ السراج الطوسي: اللمع، ص414.

6) _ سمير السعيدي: كتاب الحلاج: ركعتان في العشق وضوؤهما الدم، منشورات دار الفتاة، دمشق، ط1، 2002، ص23.

خطابيا وحيدا يتواءم مع طبيعة غربته المتعالية التي تقدم حالات ومناخات[1]، ولا تُبنى على المألوف من منطق العقول.

وفي حال الشطح تغدو الإشارة مربكة للسامع محرّضة لأصحابها ، وهذا ما يجعل الخطاب الصوفي خطابا مشفّرا، لا يُتاح التعرّف على سننه إلاّ بحفز النشاط التأويلي لاستنطاق علاماته وفكّ شفراته.

ب_ مواجيد الحلاج ونهايات البوح:

كان مآل الحلاج كما كان حاله مغايرا على نحو فارق، فالرجل كما وصفه الجيلالي: «عثر الحلاج و لم يكن له من يأخذ بيده»[2]، و لم تكن عثرته إلاّ نتاجا لمذهبه المغاير الذي يلتبس فيه الظاهر بالباطن، ويتجاوز منطق البوح عنده أسرار الكتمان تجاوزا غير معهود في خطاب المتصوّفة، حيث إنّه لم يتحفّظ كما تحفّظ غيره في حال بلوغ مرحلة الفناء، وكان ينطق بما لم يفهمه العامّة، بل حتّى الخاصّة[*] عاتبوه في ذلك ، لأنّ الأصل في الأسرار الصوفية الحرص على الكتمان بدل الاستسلام لسلطان الشطح وتداعياته.

هكذا سار الحلاج في نمط مغاير، وهذه المغايرة كانت سببا وجيها في نهايته المأساوية عند من يحكمون على الظاهر، وكما هو معلوم فـ «قد ظهر الخلاف الأشدّ بين الفقهاء والصوفية بالخصوص في ظاهرة الشطح، فالصوفي إذا قوي وجده و لم يُطقْ حمل ما يرد على قلبه من سطوة أنوار الحقائق يترجم عنها بعبارة مستغربة مشكلة على مفهوم سامعيها إلا من ذاق من أهلها، فالشطحات مظهر ومقياس درجة الانزياح الفكري والجمالي في الكلام الصوفي، وقد استنكر الفقهاء استنكارا شديدا، وصلوا بأهله إلى حدّ التكفير»[3]. ولكنّ الحلاّج مع ذلك باح و لم يكتم، مخالفا ما درج عليه جمهور

[1]) _ أدونيس: الصوفية والسوريالية، ص142.

[2]) _ سمير السعيدي، كتاب الحلاج: ركعتان في العشق وضوؤهما الدم، ص42.

[*]) _ ومن الذين عتبوا عليه في ذلك سيد الطائفة الجنيد (ت 297هـ).

[3]) _ محمد زايد: أدبية النص الصوفي: بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفنّي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص189.

المتصوّفة، وبوحه هذا إنتاج استغراقه بكلّيته في فائض من الوجد لا يُطاق، كـــان ســـببا في اتّهامـــه بالمروق، ومحاكمته، وصلبه، وقد ذكر ذلك ابن عربي في بعض شعره، فقال:

وَغُصْ فِي بَحْرِ ذَاتِ الذَّاتِ تُبْصِرْ عَجَائِبَ مَا تَبَدَّتْ لِلْعِيَانِ

وَأَسْـــرَارًا تَرَاءَتْ مُبْهَـــــــمَاتٍ مُسَتَّرَةً بِأَرْوَاحِ الْمَعَـــانِي

فَمَنْ فَهِـــمَ الإِشَارَةَ فَلْيَصُنْـــــهَا وَإِلاَّ سَوْفَ يُقْتَلُ بِالسِّنَانِ

كَحَـــلاَّجِ الْمَحَبَّةِ إِذْ تَبَـــــدَّتْ لَهُ شَمْسُ الْحَقِيقَةِ بِالتَّدَانِي

فَقَـــــالَ: أَنَا هُوَ الْحَقُّ الَّذِي لاَ يُغَيِّرُ ذَاتَـــــهُ مَرُّ الزَّمَانِ[1]

وأسرار الصوفية كما يُفهم من هذه الأبيات لا بدّ أن تُحاط بالصيانة ، وأن يُغار عليهـــا مـــن الذيوع، وهذا ما لم يقوَ الحلاج على حمله، وقد عوتِب على إذاعة السرّ من بعض المتصوّفة عندما حُكم عليه بالقتل، فقال:

تَجَاسَرْتُ فَكَاشَفْتُـــ ـــكَ لَمَّا غُلِبَ الصَّبْرُ

وَمَا أَحْسَنَ فِي مِثْلِـــ ـــكَ أَنْ يُنْتَهَكَ السِّتْرُ

وَإِنْ عَنَّفَنِـــي النَّاسُ فَفِي وَجْهِـــكَ لِي عُذْرُ

كَأَنَّ الْبَدْرَ مُحْتَاجٌ إِلَى وَجْهِـــــكَ يَا بَدْرُ[2]

وكان يردّد عبارة «حسب الواجد إفراد الواحد له»[3] ، وهي عبارة مكثّفة تعكس تجـــذّر الوجـــد في التجربة الصوفية لدرجة يصعب معها تعريفه، فقد ذكر صاحب اللمع أنّه «لا يقع على كيفية الوجد عبارة، لأنّها سرّ الله تعالى عند المؤمنين الموقنين»[4] ، ويعرّفه بعضهم بأنّه «ما يصادف قلبك، ويرد عليك فلا تعمّد ولا تكلّف»[5]. ومن ثمّ فإنّ الوجد مكاشفات من الحقّ، تعقبها أفعال وأقوال تبدو مستغربة عنـــد العامّـــة، لأنّهم يكتفون بالظاهر ولا يلجون الباطن حيث الكشف والتجلّيات، لذلك «فإنّ مذهب الحلاج ــومـــن حذا حذوهــ في العلاقة المتبادلة بين الله والإنسان والعالم على الرغم من تناقضه الظاهري متّسق في أعماقه،

[1]) – محي الدين بن عربي: الإسراء إلى المقام الأسرى، تحقيق: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1988، ص59،58.

[2]) – لويس ماسينيون: آلام الحلاج، ترجمة: الحسين مصطفى حلاج، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004، ص507.

[3]) – نفسه، ص510.

4) - أبو نصر السراج الطوسي: اللمع، ص375..

[5]) – عبد الكريم القشري: الرسالة القشيرية، ص138.

فالله هو الحقيقة المطلقة التي لا توصف ولا تحدّ، ولا بداية ولا نهاية لها، والعالم بمظاهره المختلفة المتنوّعة ليس إلاّ تجلّيات لهذه القوّة»[1]. وما دام الله هو الحقيقة المطلقة فإنّ ما عداه هو مجرّد وهم، لأنّـه آيـل للفنـاء والزوال، فالحياة «ليست هنا، حيث "هنا" تعبير عن الوهم والشكلية والحرفية والمحدودية، ولكنّها "هنـاك" حيث الحقيقة والجوهر واللامحدود»[2]. ولذلك فقد أكّد ابن عربي أنّ الوجود ما هو إلاّ مجرّد وهم، شـبيه برؤيا النائم قابل للتأويل والتعبير[3]. وقد ورد في الحديث «ما لي وللدنيا؟ ما أنا في الدنيا إلا كراكب استظلّ تحت شجرة ثمّ راح وتركها»[4].

وحتّى يحقّق الإنسان وجوده لا بدّ من الانفلات من هذا الوهم، وربط علاقة وثقى مع المطلق والأبدي،و وفي استلهام هذه العلاقة قويتْ مواجيد الحلاج فقال:

مَوَاجِيدُ حقٍّ أَوْجَدَ الْحَقُّ كُلَّهَا   وَإِنْ عَجِزَتْ عَنْهَا فُهُومُ الأَكَابِرِ
وَمَا الْوَجْدُ إِلاَّ خَطْرَةٌ ثُمَّ نَظْرَةٌ   تُنَشِّي لَهِيبًا بَيْنَ تِلْكَ السَّرَائِرِ
إِذَا سَكَنَ الْحَقُّ السَّرِيرَةَ ضُوعِفَتْ   ثَلاَثَةَ أَحْـوَالٍ لِأَهْلِ الْبَصَائِرِ[5]

وعلى الرغم من شدّة الوجد، ممّا يستدعي بالضرورة البوح، فإنّ الحلاج يُقرّ في موقف آخر بتبعات هذا البـوح، حيث يقول:

مَنْ أَطْلَعُوهُ عَلَى سِرٍّ فَبَاحَ بِهِ   لَنْ يَأْمَنُوهُ عَلَى الْأَسْرَارِ مَا عَاشَا
وَعَاقَبُوهُ عَلَى مَا كَانَ مِنْ زَلَلٍ   وَأَبْدَلُـوهُ مَكَانَ الْأُنْسِ إِيحَاشَا[6]

وهكذا تخطّى الحلاج عتبات البوح، فوصل إلى النهايات حتّى «أعلن للعامّة في بغداد رغبتـه في الموت جهارا في العشق الإلهي، قبل ثلاثة عشر عاما على أقلّ تقدير من يوم مقتله»[7] ومـن شـطحاته المفارقة قوله:

-«يا دليل المتحيّرين زدني تحيّرا، وإذا كنتُ كافرا فزدني كفرا»[1].

[1]) ـ أبو نصر السراج الطوسي: اللمع، ص375.
[2]) ـ عادل محمود بدر: التأويل الرمزي للشطحات الصوفية، ص99.
[3]) ـ ينظر: ابن عربي: الفتوحات المكية، ج6، ص98.
[4]) ـ أبو زكرياء يحيى بن شرف النووي: رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين، ص147.
[5]) – لويس ماسنيون، وبول كراوس: كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006، ص58، 59.
[6]) – الحسين بن منصور الحلاج: ديوانه، جمع وتقديم: سعدي ضناوي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص50.
[7]) – لويس ماسنيون، آلام الحلاج، ص31.

- «إلهي أنت تعلم عجزي عن مواضع شكرك فاشكر نفسك عنّي فإنّه الشكر لا غير»[1].

وهي شطحات الواصل الفاني الذي يعتقد «أنّ العارف من الله بمنزلة شعاع الشمس، منها بدأ وإليها يعود، ومنها يستمدّ ضوءه»[2] . فهو لا يخشى الموت، بل يتمنّاه ويطلبه، ولذا حقّ له أن ينال مراده، ولو في صورة مأساوية ارتسمت «في أفق الزمن على المصلب في إطار من الدم المسفوك النازف من أعضائه المبتورة»[3]، ولا عجب في ذلك، أليس هو القائل:

اُقْتُلُونِي يَا ثِقَاتِي   إِنَّ فِي قَتْلِي حَيَاتِي
وَمَمَاتِي فِي حَيَاتِي   وَحَيَاتِي فِي مَمَاتِي
أَنَا عِنْدِي مَحْوُ ذَاتِي   مِنْ أَجَلِّ الْمَكْرُمَاتِ
وَبَقَائِي فِي صِفَاتِي   مِنْ قَبِيحِ السَّيِّئَاتِ
سَئِمَتْ رُوحِي حَيَاتِي   فِي الرُّسُومِ الْبَالِيَاتِ
فَاقْتُلُونِي وَاحْرِقُونِي   بِعِظَامِي الْفَانِيَاتِ[4]

وهكذا يكون الموت في سبيل الله عتقا «من رقّ الدنيا ووحشتها إلى عز لقائه وأنسه.ووحشة الحلاج هنا، تعبر عن توزعه وانقسامه على نفسه بين جهاد في سبيل الله يصارع فيه سجن وجوده المادي، وشوق إلى الأنس بجانب الله، فهو يشعر بالوحشة ويطلب الأنس»[5]

ومن هنا استطاع الحلاج أن يحدد نهايته التي أرادها عروجا إلى المحبوب على سلم من نور على الرغم من المشهد المأساوي ساعة إعدامه وصلبه.لأن الحياة الحقيقية ليست هنا في هذا الواقع المأزوم الذي لا يشد الإنسان إلا إلى تكوينه الترابي، وهنا يكون قد حقق في الوقت نفسه صفة العلماء العاملين من المتصوفة، أولئك «الواجدون بما تحققوا ، الفانون بما وجدوا»[6].

1) – لويس ماسنيون، آلام الحلاج ، ص213.
2) – الحسين بن منصور الحلاج: ملحق بديوانه، ص201.
3) – أبكار السقاف: الحلاج أو صوت الضمير، راستان للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1995، ص37.
4) – الحسين بن منصور الحلاج: ديوانه، ص32،31.
5) – عادل محمود بدر ، التأويل الرمزي للشطحات الصوفية ، ص101.
6) – أبو نصر السراج الطوسي: اللمع، ص47.

لقد اختار الحلاج سفره بنفسه فارا من ضيق الدنيا إلى سعه الآخرة ومن وحشة حياة متوهمة إلى أنس الحياة الحقيقية تنتفي فيها الأبعاد المحدودة وتتمدد فيها الآفاق اللامتناهية زاده في السفر صدق المحبة وغلبة الوجد وشدة التشوق حتى صار «ينادي الناس مستغيثا طالبا النجاة من أسر الوجود الأرضي،والانعتاق من عبودية المادة لأنه قد شهد الحق فصار الحق حضورا بالنسبة إليه،وصار هو في حضور الحق،ويا ويل من يغيب بعد حضوره ،ويا ويل من يحرم ويهجر ويقلى،بعد الوصال والأنس»[1].

ولهذا رفض الحلاج كل الماديات والمحسوسات وتجرد بالكلية عن السوى والأغيار بما في ذلك أناه التي تلاشت في أنوار الحق وهو ما يعبر عن حالة وجدانية متوترة تعكس مدارج الفناء والبقاء والرغبة الملحة في الوصول واللقاء.

2- جدل الظاهر والباطن في مناجاة الصلب:

تعد ثنائية الظاهر والباطن أهم المرتكزات في بناء الفكر الصوفي ذلك أنه ليس الوجود إلا حركة مستمرة من جدل الواضح الخفي ، الخفي الواضح الظاهر الباطن، الباطن الظاهر)»[2]، هكذا يتجلى الباطن في الظاهر، فيكون الظاهر مؤشرا على وجود الباطن، من خلال تجليات الحضور الإلهي، ومن هنا تبرز قيمة المعرفة الصوفية التي لم تختزل الإدراك في «فعل الحواس فقط أو التمثيل فقط، إنها نشاط مكثف يمزج بين إدراك المرئي وكشف اللامرئي، بين تحسين الدلالة الوجودية وملاحقة الدلالة الرمزية، بين الظاهر والباطن لم يكن الكشف الصوفي مجرد تأويل أي عبور من الظاهر إلى الباطن، بل هو رصد لجدليتهما، فالظاهر يتعارض مع الباطن، وينفصل عنه، لكنه يستدعيه ويحيل عليه، والصورة الرمزية تدل الصوفي على ما يختفي وراءها من أسرار، ولكنها من خلال دلالتها تلك تحجب تلك الأسرار أيضا . إنها تفتح على الحضور والغياب وتجمع بين المباشرة و

[1]) – عادل محمود بدر ، التأويل الرمزي للشطحات الصوفية ، ص 102.

[2]) – أدو نيس ، الصوفية و السوريالية ، ص 152.

اللامباشرة» [1]، وبالتالي فأن هده المعرفة المتجردة في أعماق النفس هي معرفة دو قيمة وجدانية، والدوق كما ورد عند القشيري هو «من ثمرات التجلي، ونتائج الكشوفات، وبوادر الواردات وأول دلك : الذوق ثم الشرب ثم الري» [2].

ولذلك سمي التصوف بعلم المكاشفة لأنه «لا يحصل بالتعليم والتعلم، وإنما يحصل بالمجاهدة التي جعلها الله تعالى مقدمة للهداية، قال الله تعالى: والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا» [3].

وسمي أيضا بعلم الحقائق فهو «ثمرة العلوم كلها وغايتها، فإذا انتهى السالك إلى علم الحقائق وقع في بحر لا ساحل له، وهو أي علم الحقائق علم القلوب وعلم المعارف، وعلم الأسرار ويقال له علم الإشارة» [4]، لذلك فأن أصحاب الكشف لا يعولون على الظاهر، بل يربطونه بالباطن لأنه عين الحقيقة، كما أن حقائق الكون متعلقة بالحقائق الإلهية، ووفق جدلية الظاهر والباطن هذه«أصبح العالم نصا له معنى، يمكن أن يدركه العامة، ومعنى المعنى وهو باطنه،لا يدركه إلا الخاصة وخاصة الخاصة» [5].

وسمي هذا الإدراك بالإدراك الوجداني المباشر وهو «نوع من الإلهام ناشئ عن الكشف والمشاهدة وهو نتيجة لتلك الأزمات النفسية والحالات الوجدانية التي يعانيها المتصوف،ويطلق الصوفية عادة على هذا النوع من الإدراك كلمة كشف ... وهو منهج من مناهج الوصول إلى المعرفة اليقينية»[6].

وهذا المنهج العرفاني"الكشف" هو ما يسمح للصوفي بأن يعيش تجربة مختلفة تتأسس خارج نطاق «العقل والنقل، وكما أن لكل ذات تجربها المغايرة،فإن الحقيقة تتجلى لكل ذات بشكل مغـــاير،ولكن

[1]) – عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية :الحب– الإنصات – الحكاية ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب ، 2007، ص 22، 23.

[2]) – عبد الكريم القشيرى ، الرسالة القشيرية ، ص 148.

[3]) – محمد علي التهانوي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ج1، تقديم وإشراف ومراجعة رفيق العجم ، تح علي دحروج ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1، 1996، ص66.

4) – محمد علي التهانوي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ج1، ص 42.

5) – رضوان الصادق الوهابي ، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل ، منشورات زاوية للفن والثقافة ، المغرب، ط1، 2007، ص 163.

6) – أبو الوفاء الغنيمي التفتا زاني ، الإدراك المباشر عند الصوفية – مجلة علم النفس –، مجلد 4، ع3، 1949، ص371، نقلا عن :محمد يعيش ، شعرية الخطاب الصوفي :الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، طاس ، المغرب ، 2003، ص 128.

هذا التغاير ليس تناقضا،وإنما هو على العكس،تكامل- أو هو في الأصح تعدد ضمن الوحدة —وحدة الحقيقة»[1] وهذا ما لا يفهمه إلا خاصة الخاصة.

من هنا كانت تجربة الحلاج مغايرة بشكل مفارق،تحاول ولوج الباطن (الغيب) من خلال الظاهر(الشهادة)، ولكن صاحب المحاولة لا يتوقف عن السعي الدؤوب إذ الغيب(الباطن) «ليس نقطة نبلغها وتنتهي عندها المعرفة،إنه على العكس،متحرك-كلها كشفنا منه شيئا،ازدادت الأشياء التي تتطلب الكشف»[2]، ولهذا شعر الحلاج بأن نقطة الوصول ستكون مأسارية ومؤلمة لأنها لا تكشف لنا إلا«عن البعد والظمأ أكثر مما تكشف لنا عن القرب والارتواء.فالقرب لمعة يبدو فيها البعد أكثر بعدا،والقرب الأقصى هو الموت: الموت الذي يلغي الحياة الدنيا،ويقيم الحياة الآخرة»[3].

لقد أحس الحلاج بمرارة التجربة وعذاباتها فاختار الموت لذلك قال وهو يصيح في سوق بغداد .

«يا أهل الإسلام أغيثوني،فليس يتركني ونفسي فآنس بها،وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها،وهذا دلال لا أطيقه ثم أنشأ يقول:

حَوَيْتَ بِكُلِّي كُلَّ كُلِّكَ يَا قُدْسِي
تُكَاشِفُنِي حَتَّى كَأَنَّكَ فِي نَفْسِي
أُقَلِّبُ قَلْبِي فِي سِوَاكَ فَلاَ أَرَى
سِوَى وَحْشَتِي مِنْهُ وَأَنْتَ بِهِ أُنْسِي
فَهَا أَنَا فِي حَبْسِ الْحَيَاةِ مُمَتَّعٌ
عَنِ الْأُنْسِ فَاقْبِضْنِي إِلَيْكَ مِنَ الْحَبْسِ»[4].

ويردد هذه الاستغاثة في مواقف متعددة، من ذلك:

«أيها الناس، أغيثوني عن الله ....فإنه اختطفني مني وليس يردني علي، ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة وأخاف الهجران فأكون غائبا محروما والويل لمن يغيب بعد الحضور ويهجر بعد الوصل» [1].

---

[1]) – أدونيس، الصوفية والسوريالية ، ص188.

[2]) – أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 160.

3) – نفسه ، ص1

4) – لويس ما سينيون وبول كراوس : كتاب أطبار الحلاج (أو مناجيات الحلاج)، ص 62، 61.

من هنا كانت تجربة الحلاج مغايرة بشكل مفارق،تحاول ولوج الباطن (الغيب) من خلال الظاهر(الشهادة)، ولكن صاحب المحاولة لا يتوقف عن السعي الدؤوب إذ الغيب(الباطن) «ليس نقطة نبلغها وتنتهي عندها المعرفة،إنه على العكس،متحرك-كلها كشفنا منه شيئا،ازدادت الأشياء التي تتطلب الكشف»[1]، ولهذا شعر الحلاج بأن نقطة الوصول ستكون مأسارية ومؤلمة لأنها لا تكشف لنا إلا«عن البعد والظمأ أكثر مما تكشف لنا عن القرب والارتواء.فالقرب لمعة يبدو فيها البعد أكثر بعدا،والقرب الأقصى هو الموت: الموت الذي يلغي الحياة الدنيا،ويقيم الحياة الآخرة»[2].

لقد أحس الحلاج بمرارة التجربة وعذاباتها فاختار الموت لذلك قال وهو يصيح في سوق بغداد .

«يا أهل الإسلام أغيثوني،فليس يتركني ونفسي فآنس بها،وليس يأخذني من نفسي فأستريح منها،وهذا دلال لا أطيقه ثم أنشأ يقول:

حَوَيْتَ بِكُلِّي كُلَّ كُلِّكَ يَا قُدْسِي
تُكَاشِفُنِي حَتَّى كَأَنَّكَ فِي نَفْسِي
أُقَلِّبُ قَلْبِي فِي سِوَاكَ فَلاَ أَرَى
سِوَى وَحْشَتِي مِنْهُ وَأَنْتَ بِهِ أُنْسِي
فَهَا أَنَا فِي حَبْسِ الْحَيَاةِ مُمَتَّعٌ
عَنِ الْأُنْسِ فَاقْبِضْنِي إِلَيْكَ مِنَ الْحَبْسِ»[3].

ويردد هذه الاستغاثة في مواقف متعددة، من ذلك:

«أيها الناس، أغيثوني عن الله ....فإنه اختطفني مني وليس يردني علي، ولا أطيق مراعاة تلك الحضرة وأخاف الهجران فأكون غائبا محروما والويل لمن يغيب بعد الحضور ويهجر بعد الوصل» [4].

---

1) - أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص 160.

2) - نفسه ، ص1

3) - لويس ما سينيون وبول كراوس : كتاب أطبار الحلاج (أو مناجيات الحلاج)، ص 62، 61.

4) - نفسه، ص29.

هكذا خرج الحلاج منتصرا على نفسه الأسيرة، وعلى أعدائه المحجوبين عن أنوار الحق والتجلي، محقّقا في الوقت نفسه قيم المحبة، والتسامح، وهي أقصى ما يطمع إليه الإنسان لأنها «تأخذ بيـــده إلى الأوسع والأسمى والأجمل، تحرّره من كل عبودية ومحدودية وضيق بما فيها حـــدود الجـــسد وأســـوار الروح»[1]، وبذلك تتحقّق أبهى معاني الحرية، وهو ما عبّر عنه الحلاج، وخلّده في نصوص عرفانية تنتمي إلى فن المناجاة.

ففي المناجاة يشعر الصوفي بالأنس بالله، وهو يعبّر عن جمالية القرب من بلغة رقيقـــة هامـــسة، والرقائق في الأصل هي صناعة الزهّاد، لأنّها منطلقة من حالي الخوف والرجاء، إلا أن الزهـــد نفـــسه أصبح قيمة مهيمنة في مناجيات المتصوفة ،لأنه مرحلة أساسية في سلوك الطريق حتى البلوغ به إلى ذروة الوصول حيث القرب القريب، ولذلك فإن من نعوت القاصدين إلى الله تعالى وأوصافهم أنهم هم الذين «بأجنحة الشوق منه، إليه طائرون...وبقرب القريب وبمناجاة الحبيب يتلذذون، فألمُ الفـــراق أنحـــل أبدانهم، ونار الشوق أحرقت أكبادهم، وملاقاة الحبيب غاية مرادهم»[2]. وهم أنفسهم العارفون الذين «تراهم مستوحشين من الخلق ويؤثرون العزلة والخلوة، فهي أحبّ الأشياء إليهم ويهربون مـــن الجـــاه والمال الذي يشغلهم على لذة المناجاة»[3]، وهذا ما عاينه الحلاج وعبّر عنه شعرا:

إِذَا ذَكَرْتُكَ كَادَ الشَّوْقُ يُقْلِقُنِي
وَغَفْلَتِي عَنْكَ أَحْزَانٌ وَأَوْجَاعُ
وَصَارَ كُلِّي قُلُوبًا فِيكَ دَاعِيَةً
لِلسُّقْمِ فِيهَا وَلِلْآلاَمِ إِسْرَاعُ
فَإِنْ نَطَقْتُ فَكُلِّي فِيكَ أَلْسِنَةٌ
وَإِنْ سَمِعْتُ فَكُلِّي فِيكَ أَسْمَاعُ[4]

1) – سمير السعيدي ،كتاب الحلاج :ركعتان في العشق و ضوؤهما الدم ،ص14

2) – أبو القاسم الجنيد ،رسائل الجنيد ، ص 73.

3) – نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص : دراسة في علوم القران ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1996، ص 285.

4) – الحسين بن منصور الحلاج ، الديوان ، ص 54.

لقد كانت مناجاة* الصلب انعكاسا حقيقا لخاتمة التجربة في مسيرة الحلاج العرفانية.

بعد انعتاقه من الأسر المادي (الجسدي) الذي مثّل له حجابا عن رؤية الحقّ، وفاصلا حقيقا بين الوحشة والأنس، و لم يكن من الموت بدّ، فهو البداية الفعلية للوصول إلى الغايات، وبهذا يكون الحلاج قد «توّج حياته بفناء جسده المادّي، وهو في ذروة الوجد والتحليق والتجلّي سعيا إلى التتويج الإلهـــي وإخلاصا لدعوته بعودة الروح إلى خالقها»[1]، وفي ذروة الوجد والتحليق لجأ الحلاج الى ربّه مناجيـــا بعدما حكم القضاء، وتترّلت الرحمات وهبّت نسائم الاستبشار فقال: «اللهمّ إنّك المتجلّي عن كـــل جهة المتخلّي من كلّ جهة، بحقّ قيامك بحقّي، وبحقّ قيامي بحقّك وقيامي بحقّك يخالف قيامك بحقّـــي. فإنّ قيامي بحقّك ناسوتية، وقيامك بحقّي لاهوتية. وكما أنّ ناسوتيتي مستهلكة في لاهوتيتـــك غـــير ممازحة إياها، فلاهوتيتك مستولية على ناسوتيتي غير مماسّة لها . وبحقّ قدمك على حدثي، وحقّ حدثي تحت ملابس قدمك، أن ترزقني شكر هذه النعمة التي أنعمت بها عليّ حيث غيّبت أغياري عمّا كشفت لي من مطالع وجهك، وحرّمت على غيري ما أبحت لي من النظر في مكنونات سرّك.

وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصّبا لدينك وتقرّبا إليك. فاغفر لهم، فإنّك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا، ولو سترت عنّي ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت .فلك الحمد فيما تفعل ولك الحمد فيما تريد»[2].

تمثّل هذه المناجاة خطابا عرفانيا متعاليا يعكس حالة قصوى من الوجد، ولئن كان الوجد عنـــد الزهاد الأوائل يمثّل ضربا من المعاناة النفسية التي يعبّر عنها بلغة الدموع و الأحزان، فإنّه تحـــوّل عنـــد المتصوفة إلى ضرب من العذاب الروحي الذي تترجمه لغة العشق وطلب القرب [3].

*) – عنونة المناجيات في كامل البحث هي من إنجاز الباحث معتمدا في ذلك على الموضوعة المهيمنة على نص المناجاة أو السياق العرفاني الذي قيلت فيه.

[1]) – سمير السعيدي ،كتاب الحلاج : ركعتان في العشق وضوؤهما الدم ،ص 16.

[2]) – علي بن أنجب الساعي البغدادي ،كتاب أخبار الحلاج تحقيق وتعليق موفق فوزي الجبر ،دار الطليعة الجديدة ،دمـــشق ،ســـوريا ،ط2، 1997، 2،ص 64.

3) – ينظر : سعاد الحكيم ،عودة الواصل ،دراسات حول الإنسان الصوفي ،ص 89.

إنّ من مسبّبات صلب الحلاج أنّه آثر النطق على الصمت، فاصطدم بواقع لا يعـذره ولا يجيـز قوله، وخالف طريقة الجنيد الذي كانت تجربته تتدرّج في خطّ مستقيم باتّجاه نقطة الوصول وهـي نقطة الصمت، فإذا بلغها توقّف عن التوغّل وكانت وقفته جليّه في تجربته ولغته و لا يستمرّ الجنيـد في وقفته بل يرتدّ من الحقّ إلى الخلق عند نقطة الصمت [1].

ويُفهم من هذا أنّ الواصل في نظر الجنيد لا بدّ له من عودة حيث لا قدرة له على البقاء عند تخوم النهايات، بينما رسم الحلاج لنفسه خطًّا سلوكيًّا مغايرًا إذ يتوغّل باتّجاه نقطة الوصول بلا رجعـة، نعني بذلك أنّه نطق حيث الصمت أولى، فكاشف أصحابه، وباح لهم بتفاصيل حال الاتـصال، ومـا يلقاه من نعم غيبية، وما ينعم فيه من أنوار سنية، ولذلك أجاب يوم صلبه: «أتحفت بالكشف واليقين وأنا ممّا أتحفت به خجِل غير أني تعجّلت الفرح»[2]. ولكن أهل الظاهر رفضوا هذه المعرفة الكـشفية رفضا صارما، بل «أخذوا يرون في كل من لا يشاركهم طريقتهم في فهم النص . ويشاركهم الرأي، خارجا عليهم، عاملا على أن يسلبهم تلك الملكية، إذن لتحلّ عليهم اللعنة وليوصف بأنه مبتدع وضالّ وزنديق وكافر ... »[3]. ولكن نسي هؤلاء المحجوبون أنّ «سلطان الحقيقة إذا ظهر لم يقف في وجهه شكل، فهو كالسيل الجارف، لا تمنعه حدود ولا تردّه سدود إنّه بمثابة قـوّة قـاهرة في المـصطلح الحقوقي»[4]، لهذا السبب فإنّ هناك من حاول أن ينصف الحلاج، وأمثاله من متصوّفة الشطح. يقـول ابن خلدون عن أصحاب «الألفاظ الموهومة التي يعبّرون عنها بالشطحات ويؤاخذهم بها أهل الشرع، فاعلم أنّ الإنصاف في شأن القوم أنّهم أهل غيبة عن الحسّ، والواردات تملكهم حتى ينطقوا عنها بمـا لايقصدونه، وصاحب الغيبة غير مخاطب، والمجبور معذور، فمن علم منهم فضله، واقتضاؤه حمل علـى القصد الجميل من هذا، وأنّ العبارة عن المواجد صعبة لفقدان الوضع لها، كما وقع لأبي يزيد وأمثاله، ومن لم يُعلم فضله ولا اشتُهر، فمؤاخذ بما صدر عنه من ذلك إذا لم يتبيّن لنا ما يحملنا علـى تأويـل

---

1) – ينظر : سعاد الحكيم ،عودة الواصل ،دراسات حول الإنسان الصوفي،ص98، 99، 100.

2) –نفسه ، ص 49.

3) – أدونيس، الصوفية والسوريالية ، ص172.

4) – نهاد خياطة: دراسة في التجربة الصوفية، دار المعرفة، دمشق، ط1، 1994، ص56.

كلامه، وأمّا من تكلّم بمثلها وهو حاضر في حسّه، و لم يملكه الحال فمؤاخذ أيضا...»[1] يتّضح من ذلك أن هذا الإنصاف المتأخّر يحاول أن يوجد تفاعلا إيجابيا في تلقّي الخطاب الصوفي بعيدا عــن مقــاييس التلقّي الصارمة التي كانت ترفض المغايرة بكلّ أشكالها.

إذن يجدر بنا أن نقرأ الخطاب الصوفي للحلاج في صيغه التعبيرية المختلفة، وخاصّــة مناجياتــه، بانفتاح واعٍ على سياقه العرفاني، فخطابه هو ذلك «الفيض الذي لا حدّ له، قول مفرط لايقاس، يخرج بمجرّد وجوده، يحدث في حائط اللغات ثغراتٍ ينساب منها نور آخر من عالم آخر هــو الآن ذاتــه، ووظيفة اللغة التوسّط بين العالمين، شأنها في ذلك شأن المالك الذي يؤدّي الرسالة، فالحقيقة ليست هي بالشطط ولاهي بالمبالغة»[2].

في ضوء هذا النور الخفيّ الظاهر يستوقفنا الخطاب في مناجاة الصلب عند مجموعة من الثنائيــات تحدّدها إستراتيجية المغايرة، وما يمليه منطق البوح، ومن المعلوم أن السلوك الصوفيّ في حدّ ذاته تنــتج «عنه علاقة ضدّية تستولي على الصوفي في شكل ثنائيات تحدّد غالبا بالتخلّي والتحلي، أو الانفــصال والاتّصال»[3]، ولفهم طبيعة هذا السلوك، سنقتصر على دراسة نوعين من الثنائيات انبنى عليهما الخطاب في هذه المناجاة .

أ-**اللاهوت والناسوت:**

يبدأ الحلاج مناجاته بأسلوب النداء "اللهمّ" الذي يعني "يا الله"، وبذلك يكون قد حدّد بدقّــة وجهة الخطاب، وهي وجهة مرتبطة بالمطلق والمتعالي. لكن عوض أن يشرع في سلسلة من أســاليب الطلب –كما جرى عادة في صيغ الدعاء- فإنّه لجأ إلى التقرير، والإخبار بعرض مجموعة من صــفات المناجى (الله تعالى) لنتبيّن في المقابل ضعف المناجي (الإنسان) وعجزه ومدى حاجته إلى الله ومن تلك الصفات (صفات القدرة والقوة)

- المتجلّي عن كلّ جهة: الظاهر.

1) – عبد الرحمان بن خلدون: المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الأسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1998، ص438.

2) – سامي علي: شعرية التصوّف في شعر الحلاّج، مجلّة مواقف، ، العدد: 57، 1989، ص11.

3) – آمنة بلعلى: تحليل الخطاب الصوفي: في ضوء المناهج النقدية المعاصرة،ص25.

- المتجلّي من كلّ جهة: الباطن.

- القائم بحقّ الإنسان : إكرام الموحّدين يوم القيامة.

- اللاهوت: الألوهية المطلقة الواسعة.

- القدم :فالله هو الأول وهو الآخر، ليس قبله شيء ولا بعده شيء لا يحدّه الزمان ولا المكان.

- الرزّاق.

- المنعم.

ويقابلها صفات (الضعف والعجز) عند المناجي :

القيام بحقّ الله تعالى : التوحيد والعبادة.

الناسوت: الجسد أو البدن أو الجانب المادّي في الإنسان.

المحدَث: يعني أن الإنسان مخلوق، خلقه الله تعالى من العدم.

الشكر: خاصّ بالإنسان الذي انكشفت له أنوار الحقّ، فشكر الله على النعمة التي أنعم بها عليه.

من خلال المقطع الأول في المناجاة نرى بشكل جليّ ظهور التضادّ، واتضح أن الثنائية المهيمنة فيه هي ثنائية (لاهوت/ ناسوت) .

حول هذه الثنائية يُثار الكثير من الجدل والاحتجاج ولكن الحلاج، في تكوينه لهذا التصوّر «إنما استلهم قوله تعالى :"إذ قال ربّك للملائكة إنّي خالقٌ بشرًا من طين، فإذا سوّيته ونفخت فيه من روحي، فقعوا له ساجدين"....فاللاهوت هو روح الله المشار إليها في قوله تعالى "ونفخت فيه من روحي "والناسوت هو صورة آدم الجسمانية، والسجود المأمور به الملائكة، إمّا لفعل خلق الإنسان إجمالا، وإمّا للنفخة تخصيصا»[1].

وهذا ما يؤكده صاحب (موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي) إذ يرى أن «النواسيت جمع ناسوت والمراد به النشأة الإنسانية ....فذلك القدر من الحياة السارية في الأشياء يسمى الروح

[1]) – نهاد خياطة: دراسة في التجربة الصوفية، ص39-40.

(لاهوتا) لكون الحياة صفة إلهية، فيسمى الروح بسبب اتصافه بالحياة الـسارية في الأشـياء لاهوتـا (والناسوت هو المحل القائم به ذلك الروح) فالناسوت هو البدن» 1).

وبالتالي يكون معنى اللاهوت هو الروح ومعنى الناسوت هو البدن .بينما يذهب الإمام الغزالي إلى توسيع في الدلالة ويرى بأن أصل اللفظتين عربي «وإنما غيرها غيرهم تغييرا ما، كما غير العبرانيـون، فقالوا للإله : لاهوت، وللناس: ناسوت» 2، أي أن اللاهوت من هذا المنظور ليس نفخة الروح الإلهية بل هو الله في مقابل الناسوت الذي يعني البشر .

إذا رجعنا إلى الدلالة الصرفية لصيغة" ـ فعلوت ـ نجدها من أوزان المبالغة مثلما ماهو الحال في (ملكوت، جبروت، رحموت، عظموت، رهبوت، رغبوت......)، وهي من أوزان المصادر النادرة في العربية القديمة السامية [3]، وهذا ما ينطبق على لفظتي اللاهوت والناسوت

بزيادة الواو والتاء بما يعني التوسع في الدلالة، وإلا أن من الباحثين من يـرى أن «الناسـوت: الطبيعة الإنسانية، واللاهوت :الطبيعة الإلهية، والكلمات من مصطلحات المسيحيين»[4]، وربما يكـون استعمال الحلاج لمصطلحي اللاهوت والناسوت هو تأثره ببعض الأفكار المسيحية، وضرب من المغايرة بانزياحه عن توظيف الألفاظ المتداولة في الثقافة الإسلامية

إن هيمنة (اللاهوت والناسوت) تعكس في الحقيقة تضاد تآلف وليس تضاد تخالف لأن ر «السر الإنساني عند الحلاج هو الحقيقة الناسوتية التي تعبر في جوهرها عن سر الحق في الإنسان....» [5] وقـد عبر الحلاج نفسه عن ذلك شعرا فقال :

سُبْحَانَ مَنْ أَظْهَرَ نَاسُوتَهُ

---

[1]) – رفيق العجم ،موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ،مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت، ط1، 1991 ، ص 958.

[2]) – أبو حامد الغزالي : المستصفى من علم الأصول، ج1، دار الكيب العلمية ، ط 2، 1982، ص84.

3) – في دلالات صيغة – فعلوت – ينظر : – عبد الرحمن جلال الدين السيوطي : المزهر في علوم اللغة وأنواعها ،ج 2،شرح وتعليق محمد جاد المولى بك ، محمـد أبـو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، منشورات المكتبية العصرية ، صيدا – بيروت 1987،ص 68.

– أبو بكر الأنباري : البيان في غريب إعراب القران ،ج1، تحقيق طه عبد الحميد طه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1970،ص196.

– أبو القاسم جار الله محمود بن عمر الزمخشرى، الكشاف عن حقائق التتريل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ،ج 3، تحقيق: مصطفى حسين أحمد، دار الكتاب العـربي، بـيروت، 1986، ص 393، 392.

[4])– سعدي ضناوي ، بهامش ديوان الحلاج ،ص 57.

5) – عادل محمود بدر ، التأويل الرمزي للشطحات الصوفية ،ص 119.

سِرُّ سَنَا لاَهُوتِهِ الثَّاقِبُ[1]

ولن يظهر ذلك إلا بالمحبّة الحقّة، حيث ينثقب حجاب الكثافة في العالم المادّي المحسوس للخلـــق، فالمحبّة عندما تبلغ درجة الوجد تكون العلة في انجذاب الناسوت إلى اللاهوت .

إنّ العلاقة بين اللاهوت والناسوت هي إذن علاقة جدلية، ولا يعني ذلك بأيّ حال من الأحوال «أنّ أحدهما هو عين وجود الآخر، ولكنّ العلاقة ترمي إلى أنّ الباطن هو الأصل و الظاهر صورته» [2] ، ويمكن توضيح ذلك في الشكل التالي :

اللاهوت	إشعاع ←	الناسوت
(لطافة)	احتراق	(كثافة)
الأنوار		المادة

ومن هذا الشكل يمكننا استنتاج معنى الاستهلاك والاستيلاء كما عبّر عنها الحلاّج في قوله:

«وكما أنّ ناسوتيتي مستهلكة في لاهوتيتك غير ممازجة إيّاها، فلاهوتيتك مستولية على ناسوتيتي غير مماسّة لها» [3]، وهذا يوضّح أنّ حركة الناسوت وأفعاله مرتبطة بقدرة اللاهوت وسلطانه. ونفـــي الممازجة والتماسّ تتريه لله تعالى عن الحلول والاتحاد، وهو ما أكّده الحلاّج بصورة صريحة في أكثر من موقف، من ذلك قوله: «من ظنّ أنّ الإلهية تمتزج بالبشرية، أو البشرية تمتزج بالإلهية فقد كفر. فإنّ الله تعالى تفرّد بذاته وصفاته عن ذوات الخلق وصفاهم، فلا يشبههم بوجه من الوجوه، ولا يشبهونه بشيء من الأشياء، وكيف يتصوّر الشبه بين القديم والمحدث، ومن زعم أنّ البارئ في مكان، أو على مكان، أو متصل بمكان، أو يتصور على الضمير، أو يتخايل في الأوهام، أو يدخل تحت الصفة والنعت فقـــد أشرك» [4].

وهذا التصريح التتريهي يؤكّده بيت من الشعر ينسب إليه:

وَظَنُّـــوا بِي حُلُـــولاً وَاتِّحَادًا

1) – الحسين بن منصور الحلاج ، الديوان ، ص 30.

2) – عادل محمود بدر ، التأويل الرمزي للشطحات الصوفية ، ص119.

3) – علي بن أنجب الساعي ،كتاب أخبار الحلاج ، ص 64

4) – الحسين بن منصور الحلاج ، أخباره ملحق بالديوان جمع وتقديم سعدى طناوي ، ص 120، وللتعرف على مواقف تتريهية أخرى ينظر:لويس ماسينيون ودول كراوس : كتاب أخبار الحلاج (أو مناجيات الحلاج)، ص 35، 51، 60، 72، 85، 98.

وَقَلْبِي مِنْ سِوَى التَّوْحِيدِ خَالِ [1]

فالتوحيد هو أساس العبادات كلّها، فهو الفيصل بين الحقّ والباطل، وبين العدل والظلم، بين الإيمان والكفر، ولذلك يرى بعض العارفين أن المعرفة الحقيقية تشهد «أنّ صفاء العبادات لا ينال إلاّ بصفاء التوحيد»[2]، كما أنّ الله تعالى حذّر من الشرك وجعله أشدّ الظلم ﴿ وَإِذْ قَالَ لُقْمَٰنُ لِٱبْنِهِۦ وَهُوَ يَعِظُهُۥ يَٰبُنَيَّ لَا تُشْرِكْ بِٱللَّهِ ۖ إِنَّ ٱلشِّرْكَ لَظُلْمٌ عَظِيمٌ ﴿١٣﴾ ﴾[3]،وتشديد التوكيد جاء مضاعفا من خلال الأداتين (إنّ، ولام التوكيد)، لذلك فإنّ الصوفية العارفين يحرصون على التوحيد، وهو عندهم مفتاح الوصول، و لم يقل أحد منهم «أنّه والله شيء واحد، بل أنّهم يفرّقون بين مقام العبودية ومقام الربوبية، إلاّ أنّ كثيرا من الصوفية اتُّهموا بالقول بالحلول والاتحاد والوحدة»[4].

ومؤدَّى هذا التصوّر أنّ «العبد مهما بلغ من المقامات عاجز بوسائله المحدودة أن يعلم من هو الله على الحقيقة، لأنّ الله تعالى فوق كلّ تصوّر، وأعظم من كلّ تصوير، وأكبر من أن يحدّه عقل، أو خيال أو وهم» [5].

وتبعا لهذا الفكر التنزيهي يتميز المسلمون عن غيرهم من أصحاب العقائد الأخرى .

لقد وعى الحلاج (المناجي) هذه الحقيقة الثابتة وأيقن في الوقت نفسه كما أيقن جل العارفين أن الوصول لا يتم إلا «عن طريق تجاوز الذات والأنا، بكل ما تحمله الأنا من مشاعر بشرية، من شأنها أن تجعل بين المتصوف وغايته غلالة كثيفة من الآثار الإنسانية كطلب الدنيا والمال والجاه ......» [6]، ولهذا آثر الموت على الحياة بعد سلسلة من العذابات والابتلاءات و لم يجد زادا في هذه الطريق الشاقّة إلا الأنس بالله ومناجاته حتى بلغ في ذلك أعلى الدرجات وهي درجة المصافاة، وتعني «خلوص المناجاة من

---

[1]) – سمير السعيدي ،كتاب الحلاج :ركعتان في العشق وضوؤهما الدم ، ص 31.

[2]) – عبد الكريم القشيري ، الرسالة القشيرية ، ص 38.

[3]) – لقمان :13.

[4]) – حسن الشرقاوي ، معجم ألفاظ الصوفية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 1987، ص56، 57.

[5]) – نفسه ، ص 58.

[6]) – حميدي خميسي ، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف ، دار الحكمة ، الجزائر ، ص 175.

تشويش الحسّ وكدر الهواجس» [1]، ولا يمكن بلوغ هذه الدرجة إلا بإنكار الذات وتجاوز علائقها المادّية بشكل دؤوب .

لقد سعى الحلاج بكلّ السبل أن يفرّ إلى الله تعالى، وأن يمحو حدود التجربة البشرية الضيقة مدركا أنّ «في الإنسان قوى احتياطية تجعله أوسع من تجربته بكثير، وأنّ الصوفية محاولة تبدلها هذه القوى للتعبير عن طاقتها ومحتوياتها»[2] وحتى يتمكّن العارف من استغلال هده القوى فإنّه يسعى إلى تجاوز حجاب الحسّ الظاهر كما يفعل صاحب الرؤيا في النوم لأنّ الذي «يمنع من تعلّقه للمدارك الغيبية ما هو فيه من حجاب الاشتغال بالبدن وقواه وحواسه، فلو قد خلا من هدا الحجاب وتجرّد عنه لرجع إلى حقيقته وهو عين الإدراك فيعقل كل مدرك»[3]وهنا تتجلّى بصورة شفّافة حقيقية (الذات/الأنا) حيث تستولي النزعة الروحانية على الطبيعة البشرية وترتدّ الرؤية من البصر إلى البصيرة.

إن إدراك المناجي لأناه يجعله مدركا لله، فهو «من الله بمترلة شعاع الشمس، منها بدأ وإليها يعود، ومنها يستمد ضوءه»[4] ومدركا في الوقت نفسه للعالم من حوله «بعد الضياع في عالم الغفلة، والأغيار، والكثرة والتعدد لأن الموجودات وكل ما سوى الله وهم، تصنعه عقولنا القاصرة عن إدراك الذات»[5].

وهذا هو بالفعل منتهى سلوك الصوفيّ الواصل الذي «يرفض وجود العالم في ذاته، ويسعى إلى نفيه باعتباره ظلاّ غير ثابت لحقيقة أبعد منه هي الأحقّ عنده بالتوجّه والقصد»[6]، ولذلك فقد صحّ عن النبيّ صلّى عليه وسلّم أنّه قال : «أصدق كلمة قالها شاعر كلمة لبيد : ألا كلّ شيء ما خلا الله باطل»[7]، وهو تأكيد لزيف الحياة وتفاهة العقول الراغبة فيها.

فالله جلّ جلاله إذن هو الحقيقة المطلقة والثابتة، وأمّا غيره فإلى زوال حقيقيّ وثابت، ولذلك تعامل الحلاّج مع أناه، وهي تركن إلى الدائم الأبدي، وفي المقابل تتحلل من قيود الجسد والمادة، وكل

[1]) - عاصم إبراهيم الكيلاني ، فهرس بشرح المصطلحات الصوفية ملحق ب : الحكم العطائية الكبرى والصغرى والمناجاة الأهلية والمكاتبات لابن عطاء الله السكندري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 2006، ص 193.

[2]) – يوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية،ص.19

[3]) – عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، ص440.

[4]) – سعدي ضناوي: ترجمة الحلاج من بعض كتب التراجم، ملحق بديوان الحلاج، ص201.

[5]) – حميدي خميسي: مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف، ص105-106.

[6]) – محمد يعيش،شعرية الخطاب الصوفي: الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجيا،ص 123.

[7]) – يحي بن شرف الدين النووي،رياض الصالحين من كلام سيد المرسلين،ص148.

أطماع الدنيا، ومن ثم «فالحلاج إذ يجعل المعرفة معرفة وجدانية أداتها هذه الذات الشاعرة (بوجودها) فإنما هو يجعل الأنا منا كالفضاء لا يحده شيء إلا بشيء مماثل له ومن نفس نوعه»[1]، وهــذا النــوع المماثل لا يتمظهر إلاّ في مملكة الأسرار بعيدا عن أسوار العقل وحدوده الضيقة .

من خلال هذه المعرفة الذوقية العميقة أدرك الحلاّج حقيقة الحياة والموت، وفضل الثانيــة علــى الأولى، بل وسأل الله أن يرزقه شكر نعمة (القتل، الشهادة) لأنه أفرده بها دون سواه من الأغيــار، وهو ما عناه من ترديد عبارة: «حسب الواجد إفراد الواحد له»[2] وهي مقولة ذات طاقة تعبيرية عالية لما تضمّنته من ثنائيات التضاد والتعارض تتلخّص في الآتي:

الواجد (المناجِي) ≠ الواحد (المناجَى).

الواجد(المناجِي) ≠ الأغيار (السوى).

الواحد (المناجي) ≠ الأغيار (السوى).

لذلك كان من البديهي «أن يبدأ مشوار عرفان العارفين بوعي الذات، ثم يترقّى في المدارج حتى يصل إلى عرفان كل شيء»[3] أي أنّ (الذات /الأنا) هي محور المعرفة التي تستقطب حولها المعــارف الأخرى مهما كانت شاقّة وبعيدة، ومن هنا فـ«إنّ دائرة الفهم تتشكّل بفعل التغاير إذ إنّ عقل الغير هو عقل للذات، وعندما يتمّ عقل الذات فإنّ ذلك يعني تأسيس مجال للرؤية والاستقبال والمكاشــفة»[4] وفي أفق المكاشفة تتجلّى الحقيقة، وتسْطع أنوار الغيب وتنقلب الرؤية من الظاهر إلى البــاطن ومــن الموضوع إلى الذات.

وقد ورد عن أحد المتصوفة قوله: «ابحثْ عن نفسك، فإنّك إذا عرفتها وصلت إلى غاية الطريق حيث إنّ الله تعالى متزّه عن البحث عنه في الزمان والمكان» [5].

---

[1]) – أبكار السقاف، الحلاج أو صوت الضمير، راستنان للنشر والتوزيع، مصر،ط1، 1995، ص160.

2) – لويس ما سينيون، آلام الحلاج، ص509.

3) – سعاد الحكيم، عودة الواصل ،ص62.

4) – عمارة ناصر، اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيق الغربية والتأويــل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائــر العاصــمة،ط1، 2007،ص191.

[5]) – أبو الحسن علي بن عثمان الهجيوري، كشف المحجوب ترجمة عن الإنجليزية محمد أحمد ماضي أبو العــزائم، دار التــراث العــربي، القــاهرة 1976،ص 148،نقلا عن محمد يعيش شعرية الخطاب الصوفي ،ص12

وهذا ما سعى الحلاج إلى تحقيقه، ومن خلال هذا السعي استطاع أن يمنح «مصطلح (الكشف) الصوفي بعدا سلوكيا عبر رحلة عذابه و إعدامه الشاقّة الطويلة المشهودة» [1]، ممّا يعني أنّ إدراك (الذات /الأنا) هي القاعدة الأساسية الأولى في معارج السالكين.

ويعدّ الحلاج أوّل من أعطى مفهوما عمليا في تجلية حقيقة الذات، وكان من أولئك الذين «تمرّدوا على هوياتهم الجاهرة ، وخرجوا عن مداها بجاذبية أكبر، هي جاذبية ذاتهم الحقيقية التي لاحت لهم بوارقها من القرب القريب»[2]، وهي مرحلة الفناء، حيث تتحوّل الذات وتتحوّل معها لغة الخطاب من عبارات جليّة على إشارات خفية، لأنّ «هذه اللغة تستهدف الكشف لا الوصف ، تكشف عن واقع مرتفع، واقع موسوم بالخرق والاحتمالات، واقع غريب يدهش ويحيّر العقول، ويشوّش القلوب»[3]. وبالتالي فهذه اللغة «هي تعبير خارق عن عالم خارق، بمعنى أن اللغة الصوفية تحتوي جميع خصائص اللغة الشعرية التي تدخل في إطار الخرق اللغوي ، وتزيد عليها بخرق مرجعي تستفرد به»[4] وهذا الخرق المرجعي هو الذي يميّز التجربة الصوفية عن باقي التجارب الإنسانية الأخرى.

ولعلّ من أبرز سمات الخرق، في مناجاة الصلب هو المغايرة البارزة في المقطع الثاني منها؛ إذ يدعو الله أن يغفر لقاتليه «اغفر لهم»[5]، بل يلتمس لهم العذر في تصرفهم في قوله : «وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي تعصّبا لدينك وتقرّبا إليك»[6]، وأمّا مبرّر هذا التعصّب فهو انحجاب سر الحقيقة، وقد عبّر عن ذلك بقوله: «فإنّك لو كشفت لهم ما كشفت لي لما فعلوا، ولو سترت عنّي ما سترت عنهم لما ابتليت بما ابتليت»[7] وهنا تبرز ثنائية (الكشف، الستر) بوصفها عاملا حاسما في مآل الحلاج، وبعدا استراتيجيا في تجربته الذوقية الفريدة. فماذا تعني هذه الثنائية؟

ب: الكشف والستر :

1) – سمير السعيدي، كتاب الحلاج: ركعتان في العشق وضوؤهما الدم ،ص16.

2) – سعاد الحكيم ،عودة الواصل:دراسات حول الإنسان الصوفي،ص61، 62.

3) – محمد زايد، أدبية النص الصوفي: بين الإبلاغ النفعي و الإبلاغ الفني ،ص236.

4) – محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي:الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، ص90.

5) – علي بن أنجب الساعي ،كتاب أخبار الحلاج،ص 64.

6) – نفسه،ص 64.

7) – نفسه،ص 64.

إنّ من أبرز معالم المغايرة في تجربة الحلاّج هو تفاعله المتميز عن باقي الصوفية مع ثنائية (الكشف والستر).

وإدراك أنّ الحبّ الإلهيّ هو المحور الفاصل بينهما، وقد ورد في الحديث القدسي : «....وما زال عبدي يتقرّب إليّ بالنوافل حتّى أحبَّه، فإذا أحببته، كنت سمعَه الذي يسمع به، وبصرَه الذي يبصر به، ويدَه التي يبطش بها، ورجلَه التي يمشي بها، وإن سألني أعطيته، ولئن استعاذني لأعذته» [1]، ومن خلال هذا الحبّ يحدث التناسب الطردي مع ثنائية (الكشف،الستر)؛ فكلّما قوي الحبّ، واشتدّ تنقدح أنوار الكشف، وتومض، وفي المقابل كلّما ضعف الحب، أو خفت، تنطفئ أنوار الكشف، وتُرخى سدائل الستر، لهذا اعتبر الحلاج الكشف نعمة وإجازة، والستر نقمة وعقوبة، وكان سؤاله : «...أن ترزقني هذه النعمة التي أنعمت بها عليّ حيث غيّبت أغياري عمّا كشفت لي من مطالع وجهك، أو حرّمت على غيري ما أبحت لي من النظر في مكنونات سرّك» [2]، ومملكة الأسرار عالم لا ينفذ إليه إلاّ أهل الأذواق والأشواق الذين أدركوا أن التجربة الصوفية «تجاوز، أو نفور من ضيق التجربة البشرية وضحالتها وما يحايثها على الدوام من رتابة وركود» [3].

ولهذا سعى الحلاّج بقوّة إلى تمزيق حجب الستر (الجسد، المال، الجاه....) لأنّها أسباب العمى، وفي المقابل توغّل بقوّة في أنوار الكشف مستحضرا قوله تعالى: ﴿فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِن تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ ﴿٤٦﴾﴾ [4]، وبالتالي فإنّ العمى الحقيقيّ هو عمى القلوب إذا اكتفت بالظاهر وحده وأهملت الباطن أو قلّلت من شأنه.

إنّ جلاء الحقيقة لا يتبدّى إلاّ في داخل الذات، و «هذا يعني أنّ الإنسان ضمير مستتر أكثر مما هو مكشوف» [5]، وبالتالي «فكلّ ما لا يملك أن يعيش في باطن النفس لا قيمة له بتاتا عند أهل

[1]) – أبو زكريا يحي بن شرف النووي،رياض الصالحين ، من كلام سيد المرسلين ،ص120.

[2]) – علي بن أنجب الساعي،كتاب أخبار الحلاج، ص64.

[3]) – يوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية،ص18

[4]) – الحج: 46

[5]) – يوسف سامي اليوسف،مقالات صوفية، ص 17.

التصوف»[1]، وقد كان الرسول صلى الله عليه وسلّم، يحثّ أصحابه على مراجعة النفس، ويشعرهم بثقل أمانة (الحياة/ الوجود) من ذلك قوله: «.... والله لو تعلمون ما أعلم، لضحكتم قليلا، ولبكيتم كثيرا، وما تلذّذتم بالنساء على الفرش ولخرجتم إلى الصعدات تجأرون إلى الله تعالى»[2] وتجأرون في الحديث بمعنى تستغيثون وهذا ما طبّقه الحلاّج فعليّا؛ فقد بكى كثيرا، وطلّق الدنيا، وجأر إلى الله تعالى الذي علّمه ما لم يعلم الأغيار وأباح له ما لم يبح لهم من النظر في مكنونات سرّه.

وفق هذه الرؤيا المتعالية يوظّف الحلاّج بنية التضاد في خطابه المناجياتي بشكل يخترق رتابة المألوف ويمكن أن نطلق على هذا الخرق شعرية الكشف، والكشف هو علم الإشارة، وسمّي كذلك «لأنّ مشاهدات القلوب ومكاشفات الأسرار لا يمكن العبارة عنها على التحقيق، بل تعلم بالمنازلات والمواجيد ولا يعرفها إلا من نازل تلك الأحوال وحلّ تلك المقامات»[3]، ولذلك تغدو الكتابة في التجربة الكشفية (نسبة إلى الكشف) «أبعدَ من أدبية الكلام، تبدو وكأنها كلام يقبض على ما وراء الطبيعة،كأنها طقس سرّي فيما وراء الكلام. وهي في هذا تبدو كأنّها انتظار لغير المنتظر،كأنّها رغبة لا يملؤها تحقيق ما نتوق إليه، بقدر ما يزيدها ظمأ وإلحاحا»[4]،ولتوضيح طبيعة هذه التجربة ميّز العارفون بين العقل والقلب، فجعلوا «للعقل منهجه الخاص: التحليل والبرهان، وللقلب منهجه الخاص: الحدس، الإشراق، الذوق»[5]، فالذوق هو سبيل المعارف والمكاشفات.

هذا هو السياق العرفاني الذي نهل منه الحلاج مرجعية الخطاب في مناجياته، وهو ما يمكن أن نقرأ انعكاسه بوضوح في التشكيل النسقي لمناجاة الصلب التي قامت على مجموعة من البنى التضادية، يمكن توضيحها في الآتي:

1) – يوسف سامي اليوسف،مقالات صوفية ، ص 17.

2)- أبو زكريا يحي بن شرف النووي،رياض الصالحين، من كلام سيد المرسلين، ص126.

3) – أبو بكر بن محمد بن إسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف ، تحقيق وتعليق عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، مكتبة الثقافة الدينية،القاهرة،ط1، 2004، ص87.

4) – أدونيس ،الصوفية السوريالية، ص142 ،143.

5) – نفسه ،ص141.

المناجـــــي ≠ المناجـــــــــى.

الناســـــوت ≠ اللاهـــــــوت.

العجـــــز ≠ القوة (تجلّى ذلك في الاستيلاء).

الحـــــدث≠ القـــــــــــدم.

المناجـــــي ≠ الأغيـــــــار.

الإباحـــــة ≠ التحريـــــــم.

الكشـــف ≠ الستـــــــــر.

والتضاد في هذه الحالة ليس تخالفيا، إنّما تفاعليا يسعى المنـــاجي مـــن خلالـــه إلى التـــآلف و الاستئناس. ولتوضيح ذلك يمكن أن نمثّل بثنائية الرجل والمرأة؛ فالتضاد بينهما لا يعـــني التنـــاقض أو التنافر، وإنما التفاعل و التكامل. وكذلك الشأن بالنسبة للتضاد بين المناجي حيـــث مقـــام العبوديـــة والمناجى حيث مقام الربوبية، فالمقام الأول مقام تضرّع وتذلّل، والمقام الثاني مقام قبول وإنعام. ولهـــذا جاء الشكر أداة للربط بين المقامين، و لم يرد في نص المناجاة غير سؤالين مباشرين في شكل طلبي واضح أحدهما:

«أن تزرقني شكر هذه النعمة التي أنعمت بها علي.....»[1]

والثاني: «وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي.......فأغفر لهم»[2]. فالسؤال الأوّل متعلّق بالمناجي ويشمل:

هبة الشكر على نعمة القتل وهي نعمة في الباطن ولكنّها بلوى في الظاهر.

أمّا السؤال الثاني فهو متعلّق بالأغيار ويشمل طلب المغفرة على ما اقترفوه (جريمة القتل)، لأنّهم محجبون عن السرّ، وإنّما كان دافعهم في فعلتهم التعصّب للدين والتقرّب لله تعالى. فهـــم في الظـــاهر أصحاب حقّ، لكنهم في الباطن في ضلال مبين.

---

[1]) – علي بن أنجب الساعي، كتاب أخبار الحلاج ،ص64.

[2]) – نفسه ، ص64.

هكذا يحتدم جدل الظاهر والباطن في بنيات التضاد في شتّى تمظهراتها، ويؤكّد خبرة الحلاج «المبكرة والرائدة لمفهوم التضاد كأحد المفاتيح العديدة التي وضعها.....على بساط المعرفة أمام الملأ»[1]،بل يذهب البعض إلى عدّه «أوّلَ من أعطى مفهوما جماليا فلسفيا مختلفا لمعنى التضاد أو التناقض. وتوقّف عند هذا المفهوم كلّ من جاء بعده من المتصوّفة، وخصوصا النفّري»[2]، وينبني هذا المفهوم في الأساس على فكرة التوحيد التي هي سرّ الوجود وأساس الأمر كلّه، ولذلك قال: «ما وحّد الله غير الله وما عرف التوحيد غير رسول الله»[3].

والمعرفة هنا هي معرفة اليقين المطلق بحيث تنتفي كلّ مظاهر الشرك أكبره هو أصغره.

إنّ تنوّع بنيات التضاد هو الذي أدّى إلى التفصيل والتشقيق في مناجاة الصلب فعمّق بعدها التداوليّ وحدّد موجّهات التأويل فيها، إذ يمكن تحويلها إلى دعاء عادي من أدعية العباد، بحذف تلك الموجّهات، فتكون بالصيغة التالية: (اللهم،بحقّ قيامك بحقّي وبحقّ قيامي بحقّك، وبحقّ قدمك على حدَثي، وحقّ حدثي تحت ملابس قِدَمك، أن ترزقني شكر هذه النعمة التي أنعمت علي، وهؤلاء عبادك قد اجتمعوا لقتلي فاغفر لهم).

لكن المناجي لم يكتفِ بهذا لأنّه أراد أن يبرز ماهية التضاد، ويشير إلى تموقع (الذات/الأنا) وآليات انتقالها من الظاهر المحدود إلى الباطن اللامتناهي.

ومن التراكيب التي تبدو فيها مغايرة لافتة قول الحلاج «وحقّ حدثي تحت ملابس قدمك» فالتضايف بين الملابس والقدم، يفجّر علامة سيميائية، وانشطارا مؤجّلا بين الدال والمدلول، ومحاولة منّا للملمة هذا الانشطار، وكشف طبيعة هذا التضايف، لا مناص من الرجوع إلى التوظيف المعجمي للفظة "لباس"، فمن معانيها كما ورد في القاموس المحيط «الاختلاط والاجتماع (ولباس التقوى)

---

[1]) – سمير السعيدي، كتاب الحلاج: ركعتان في العشق وضوؤهما الدم ،ص16.

[2]) – نفسه ،ص16.

[3]) – لويس ما سينيون وبول كراوس، كتاب أخبار الحلاج: أو مناجيات الحلاج، ص92.

(الأعراف 26): الإيمان أو الحياء أو ستر العورة . و (أذاقها الله لباس الجوع)(النحل 112)، لمّا بلــغ بهم الجوع الغاية، ضرب له اللباس مثلا لاشتماله»[1]

من هذا التنوّع يبدو أنّ معاني الستر والاشتمال هي المقصودة من لفظة (ملابس) لأنّ القــديم (الله جلّ في علاه) هو الذي يستر المحدث (يحفظه) ويشمله بلطائف فــضله ورحمتــه .لأنّ المحــدث ضعيف وعاجز، وهو ما يؤكّده قوله تعالى: ﴿ يُرِيدُ ٱللَّهُ أَن يُخَفِّفَ عَنكُمْۚ وَخُلِقَ ٱلْإِنسَـٰنُ ضَعِيفًا ﴿٢٨﴾ ﴾[2] فالضعف إذن طبيعة بشرية، لكنّ الله يكنف عباده بالرحمة واللطف، وبخاصّة أولئك الذين أخلصوا النيّة في التوجّه إليه، وسارعوا إلى القرب منه .

وقد صرّح الحلاج بهذه الخصوصية يوم قطعت يداه ورجلاه في قوله : «أتحفت بالكشف واليقين وأنا ممّا أتحفت به خجل غير أنّي تعجّلت الفرح»[3] وهذا الإتحاف الربّاني هو ما دفع الحلاج إلى التودّد إلى الله تعالى والصبر، بل الفرح بعذابه وصلبه، فالشوق والحبّ حقلان متماهيان يصنعان التميّز بين بني البشر، وقد يحدثان سلوكا غرائبيا عند البعض منهم لا يقوى على إدراكه غيرهم، وهذا ما أعرب عنه ابن عربي في سياق حديثه عن عظمة الحبّ: «إني رأيت في نفسي من العجائب ما لا يبلغــه وصــف واصف، والحبّ على قدر التجلّي، والتجلّي على قدر المعرفة ... ومحبّة العارفين لا أثر لها في الــشاهد، فإنّ المعرفة تمحو آثارها، لسرّ تعطيه لا يعرفه إلا العارفون»[4]، وهذا السرّ هو الامتياز الخاص بالعــارفين وهو السبب نفسه الذي دفع الحلاج إلى الْتماس العذر لقاتليه في قوله «فإنّك لو كشفت لهــم مــا كشفت لي لما فعلوا...»[5]

وفق هذا التصور تتحدد هوية الحلاج، ومن خلال مناجاة الصلب يكون قد، بلغ نهايــات البوح، وفي ذروة النهاية يثبت ويقول ما لا يقال ويكشف ما يجب أن يستر.

1) – مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز آبادي، معجم القاموس المحيط ،ص 1163.(مادة لبس).

2) – النساء:28.

3) – لويس ما سينيون وبول كراوس، كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، ص49.

4) – محمود محمود الغراب ، الحب والمحبة الإلهية.ص171.

5) – علي أنجب الساعي، كتاب أخبار الحلاج ،ص64.

لقد انفلت الحلاج من وطأة الصمت، وانحاز بكليته إلى البوح، فكانت نهايته مأساوية الظاهر، لكن باطنها نِعمٌ سنيّة يغبطه عليها العارفون من القاصدين إلى الله تعالى على الرغم من أنّهم يؤثرون الكتمان على البوح والتلميح على التصريح.

3: بنية النفي في مناجاة الحيرة :

تعدّ الحيرة عتبة هامّة من عتبات الوصول في التجربة الصوفية، وهي عتبة غير ثابتة تتقدّم وتتأخّر بحسب التوتّر الذاتي الذي يعيشه الصوفي، ففي «داخل مقام الحيرة يظهر قلق الصوفي بصدد معارفه وعلومه التي اكتسبها بفعل الكشف الصوفي ذاته»[1]. وهذا الوعي غير ثابت ولانهائي، بل هو متجدّد ومتحوّل باستمرار، يتوقّف على عمق التجلّيات، وكثافة المجاهَدات، لذلك كان من الطبيعي أن يطلب الصوفي الحيرة ويسعى إليها. قال ابن الفارض :

زِدْنِي بِفُرْطِ الْحُبِّ فِيكَ تَحَيُّرَا
وَارْحَمْ حَشىً بِلَظَى هَوَاكَ تَسَعَّرَا
وَإِذَا سَأَلْتُكَ أَنْ أَرَاكَ حَقِيقَةً
فَاسْمَحْ، وَلاَ تَجْعَلْ جَوَابِيَ :لَنْ تَرَى
يَا قَلْبُ أَنْتَ وَعَدْتَنِي فِي حُبِّهِمْ
صَبْرًا فَحَاذِرْ أَنْ تَضِيقَ وَتَضْجَرَا[2]

وترسّخت الحيرة قيمةً أساسيةً في التجربة الصوفية عند أقطاب التصوّف على مختلف توجّهاتهم من ذلك قول ذي النون المصري :

«أعرفُ الناس بالله أشدُّهم تحيُّرا فيه»[3]

ويقول سهل بن عبد الله التستري : «المعرفة غايتها شيئان : الدهش والحيرة»[4]. لذلك ورد في تعريف الحيرة أنّها: «الغرق في بحار العلم بالله، مع دوام النظر على تجلّياته ومعرفته في كلّ تجلٍّ، وهي

---

[1]) – عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية: الحب –الإنصات –الحكاية، ص32.
[2]) – عمر بن الفارض، الديوان، دار المعرفة ،بيروت،ط 3، 2008، ص92.
[3]) – عبد الكريم القشيري: الرسالة القشيرية،ص 474.
[4]) – نفسه ،ص424.

الغاية التي إليها ينتهي النظر العقلي والشرعي وكلّ سلوك في طريق المعرفة بالله»[1]، وبالتـالي فـالحيرة ليست لحظة عابرة أو تجربة مغلقة، إنّها انفتاح دائم، وتطلّع حثيث إلى الأسمى والأعلى والأجمل .

وفي هذا التطلع تتكثف التجربة وتتنامى، وتصبح الكتابة الصوفية «على اختلاف صورها الشعرية والنثرية إنما هي نابعة من التجربة الذاتية الوجودية، التي يصّاعد من خلالها إلى عالم الغيب، وينشأ الحوار الجدلي بينهما، بحيث يكون الحوار مباشرا بين الإنسان والله تعالى أو بين الأنا والأنت، وهو الذي يُعبر عنه بالحال الذي لا يثبت على حالة واحدة لأنه دائم التحول والتبدل داخل الشخص نفسه، حتى أن المعرفة ذاتها حال لا ثبات لها، ولا نهاية لها، لأنها تورث الإنسان الحيرة»[2]، وهذا يعني أنه كلما تعمقت المعرفة بالله كلما ازداد الصوفي حيرة، وقد ورد عن الشبلي أن «المعرفة دوام الحيرة»[3]، والسبب أن التجليّات الإلهية في تجدد واتساع دائمين مما يكشف عجز الذات وقصورها عن إدراك الحقائق الإلهية، وفي هذا الفضاء التفاعلي تنبع تجربة الفناء باعتبارها «حالة من الغيب المستديمة عن الذات والاستغراق الكلي في رصد شواهد الجمال الإلهي... داخل تجربة الفناء، لن يصبح العالم موضوعا للمعرفة وللكشف بل سيصبح فضاء لتجلي جمالية الحق، وبالتالي مجالا للعشق والحب والافتتان »[4]

وفي هذا يبرز معنى السكر الذي يقارب معنى الفناء، فيبوح الصوفي بمواجيده وتظهر عليه غلبة الوجد وشدة الشوق، وهو ما عبّر عنه الشيلي في قوله:

إِنَّ الْمَحَبَّةَ لِلرَّحْمَانِ تُسْكِرُنِي   وَهَلْ رَأَيْتَ مُحِبًّا غَيْرَ سَكْرَانِ[5]

بفعل السكر استقبل الحلاج الموت (القتل) وهو يضحك، لما سئل عن ذلك أجاب: «دلال الجمال، الجالب إليه أهل الوصال»[6].

فالسكر هو الذي « يعطي الطرب والالتذاذ، وهو أقوى من الغيبة وأتمّ منها»[1].

[1]) – سعاد الحكيم، المعجم الصوفي ،دندرة للطباعة والنشر،بيروت، ط 1، 1981، ص 359.

[2]– عادل محمود بدر، التأويل الرمزي للشطحات الصوفية، ص54.

[3]– أبو الحسن علي بن عثمان الهجويري، كشف المحجوب، ج2، دراسة وتحقيق إسعاد عبد الهادي قنديل، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 2007، ص 516.

[4]– عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، الحب، الإنصات، الحكاية، ص38.

[5]– أبو بكر الشبلي، الديوان، شرح وتعليق موفق فوزي الجبر، دار بتراء للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1999، ص65.

[6]– ليس ماسينيون، بول كراوس، كتاب أخبار الحلاج، أو مناجيات الحلاج، ص127.

ولهذا اشطح الحلاج، وعبّر بلغة مستغربة، كانت سببا في مأساته « فكما يسكر الصوفي تسكر لغته، إنه يخلق للغة نشوتها الخاصة في أفق نشوته»[2].

وقد انعكست مؤشرات السكر في معظم مناجاته، من ذلك قوله يوم قطعت يداه ورجلاه:

«إلهي أصبحت في دار الرغائب، أنظر إلى العجائب، إلهي إنك تتودد إلى من يؤذيك، فكيف لا تتودد إلى من يؤذى فيك»[3]، وهكذا تكون المناجاة المنفذ الأوحد للتواصل مع المحبوب، وتحقيق لذة اللغة، ونشوة الذات، فتجسد شعرية الوجد، أين تقوم اللغة «بدور هائل في التعبير عمّا هو خفي وشائك، وقصيّ، ومحاولة الإمساك بما يصعب الإمساك به: النبض الخفي للروح وهي تلتاع في توقها، وشطحاتها، وصبواتها المدمرة»[4] لكنه التدمير الإيجابي الذي يبني الحياة الحقيقية في صورتها الأتم والأكمل.

إنّ ثنائية التدمير والبناء الناتجة عن الحيرة أساسا تعكس مشقة الطريق وعمق التجربة، لذلك توسل الحلاج بأسلوب النفي في مناجاة الحيرة ليرضي شغف النفس، الملتاعة من جهة، وليكشف عن ضجره من الرتابة والسكون من جهة أخرى. يقول في مناجاته: بأسلوب الإثبات النفي.

« يا من أسكرني بحبه، حيّرني في ميادين قربه، أنت المنفرد بالقدم، والمتوحد بالقيام على مقعد الصدق قيامك بالعدل لا بالاعتدال، وبعدك بالعزل لا بالاعتزال، وحضورك بالعلم لا بالانتقال، وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتحال.

فلا شيء فوقك فيظلّك، ولا شيء تحتك فيقلّك ولا أمامك شيء فيجدك، ولا ورائك شيء فيدركك. أسألك بحرمة هذه الترب المقبولة والمراتب المسؤولة، أن لا تردّني إليّ بعدما اختطفتني منّي، ولا تريني نفسي بعدما حجبتها عنّي، وأكثر أعدائي في بلادك والقائمين لقتلي من عبادك»[5].

---

[1]- الشريف علي بن محمد الجرجاني، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط01، 1980م، ص120.

[2]- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص159.

[3]- لويس ماسينيون، بول كراوس، كتاب أخبار الحلاج، (أو مناجيات الحلاج)، ص36.

[4]- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري: دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2003، ص114.

[5]- ليس ماسيتيون، بول كراوس ، كتاب أخبار الحلاج (أو مناجيات الحلاج)، ص 21 ــ 22.

تكشف هذه المناجاة عن طبيعة الرؤية الصوفية عند الحلاج، فاستفتاحه بـــ"يا" النداء ذات المنحى الطلبي تحدد بصورة عميقة طبيعة المنادى وتسهم في تبيان موجهات التأويل في هذا الخطاب الاستغراقي، وذلك من خلال استنتاج الاستلزامين التاليين:

الحُب ⟸ السُّكر

القرب ⟸ الحيرة

ويمكن أن ندمج هذين الاستلزامين فنحصل على المتوالية التالية:

الحُب ⟸ السكر ⟸ القرب ⟸ الحيرة

فتصبح الحيرة وكأنها غاية الطريق، ولذلك ورد أنّ حقيقة الهدى « هو أن يهتدي الإنسان إلى الحيرة فيعلم أن الأمر حيرة، والحيرة قلق وحركة، والحركة حياة فلا موت، ووجود فلا عدم»[1] وفق هـــذا التصور يتحول السلوك الصوفي إلى «نفور من التجربة البشرية وضحالتها وما يحايثها على الدوام من رتابة وركود»[2] إلى تجربة أرحب وأعمق جوهرها التوحيد، ولذلك قال الجنيد: «إذا تناهت عقـــول العقلاء في التوحيد تناهت إلى الحيرة»[3]، لأن توالي التجليات يزيد الحيرة إشعاعا فاتساع ملكوت الله لا نهاية له.

يحاول الحلاج –إذن– وهو المناجي المحب القريب أن يبرز بعض صفات المناجى التي لا تزيد العارف إلا غرقا في الحيرة، فكان أسلوب النفي بعد الإثبات وسيلته في ذلك.

ومن المعلوم أن أسلوب الإثبات النفي يُمثل «بنية إشكالية في الفكر والكتابة الصوفيين»[4] إنه ظاهرة مميزة « من ظواهر التركيب البارزة، فهو يشكل قيمة أسلوبية مهيمنة فلا يكاد يخلو قول من الأقوال –تقريبا– من حضورها كعنصرين يمثلان التقابل والتناقض الدلاليين ويمثلان أهمية الجانب التركيبي في الخطاب»[5]، ويمكن أن نحصر هذه الظاهرة في الآتي:

1– ابن غربي، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا عفيفي ج01، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1980، ، ص199-200.

2– يوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية، ص18.

3– عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص455.

4– محمد زايد، أدبية النص الصوفي، ص251.

5– نفسه ، ص250.

أ- النفي ودلالات التتريه:

وظف المناجي أداة النفي "لا"، وهي ذات وظيفة تمييزية بين الصفات الإلهية المتعالية، والصفات الناسوتية العاجزة من أجل التعريف بالمناجى الذي هو أهل للحب والقرب والشوق، فهذا المحبوب هو:

- المنفرد بالقدم (فهو الأول وهو الآخر).
- المتوحد بالقيام على مقعد الصدق (القيوم).

ثم تأتي دلالات التتريه متتالية في شكل إثبات ونفي متلازمين:

- قيامك بالعدل لا بالاعتدال.
- بعدك بالعزل لا بالاعتزال.
- حضورك بالعلم لا بالانتقال.
- وغيبتك بالاحتجاب لا بالارتحال.

والملاحظ هنا أن "لا" ارتبطت بصيغة الافتعال المشتقة من الفعل "افتعل" الذي يفيد في هذه الحالة معنى التكلف والاصطناع والعجز في مقابل معنى الفعل الذي يفيد القوة والقدرة والخلق.

ولنا أن نوضح طبيعة هذا التقابل في الآتي:

معنى الفعـــل ≠ معـــنى الافتعال

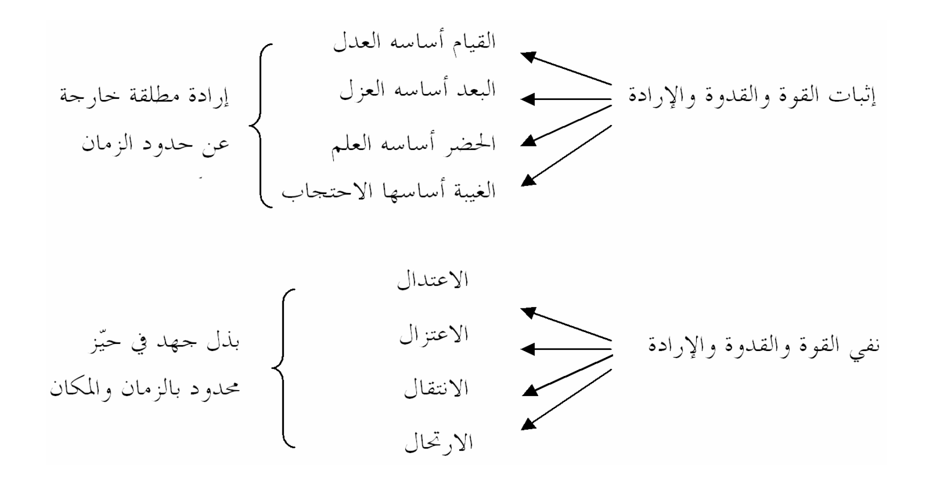
(خاص بالمناجى = الله) (خاص بالمناجِي = الإنسان)

- وقد أستثنى من هذا التقابل فعل "الاحتجاب" الذي ينمّ عن إرادة إلهية مطلقة، فالله جلّ في علاه محتجب عن خلقه، في غيبته عنهم ليس لارتحاله من مكان إلى مكان حتى لا يرى، وإنما احتجابه .بمشيئته، كما أن الوجود الإلهي فوق الزمان والمكان وفوق كل الحدود، فهو الواسع، وهذه الصفة تنفي بالكلية الارتحال، بينما الوجود البشري محتجز بالمكان والزمان فهو وجود (جزئي / نسبي).
- لقد أدت "لا" وظيفة محورية في الفصل بين صفات القوة والقدوة من جهة وصفات الضعف والعجز من جهة أخرى، فهي "لا" العاطفة وهي " حرف يفيد نفي الحكم من المعطوف بعد

ثبوته للمعطوف عليه"1، وبالتالي فقد أكدت صفات الإثبات أي أن الله تعالى هو الفاعل الحقيقي والمطلق، وقد وصف نفسه بذلك ﴿ فَعَّالٌ لِّمَا يُرِيدُ ﴾2.

- وصف نفسه في موضع آخر ﴿ يَسْأَلُهُ مَن فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ كُلَّ يَوْمٍ هُوَ فِي شَأْنٍ ﴾3 وتكمن هذه الفاعلية من خلال الخطاب في أن المناجى هو:
- صاحب العدل.
- صاحب العزل.
- صاحب الاحتجاب.
- صاحب العلم.

ويمكن أن نلخص هذا التقابل من خلال أسلوب الإثبات والنفي في المخطط الآتي:



إذن فالعلم -على سبيل المثال- بمعناه المطلق صفة إلهية لا حدود لها، لا يحتاج فيها إلى وسائط أو وسائل بينما العلم الناسوتي فنسبي ومحدود يحتاج فيه إلى الانتقال (الوسائط والوسائل)، وقد جاء في القرآن الكريم: « وما أوتيتم من العلم إلا قليلا »[4] وورد في قوله تعالى: « يا معشر الجنّ الإنس إن استطعتم أن تنفذوا من أقطار السموات والأرض فانفذوا لا تنفذون إلا بسلطان»[5] وهذا

[1]- اميل بديع يعقوب، معجم الإعراب الإملاء، دار السلام للنشر والتوزيع (دون ذكر البلد)، ط01، 2007، ص274.
[2]- البروج: 16.
[3]- الرحمن: 29.
[4]- الإسراء، الآية: 85.
[5]- الرحمن، الآية: 33.

تبيان إلهي بضعف الإنسان وعجزه وأن الأمر كله لله من قبل ومن بعد، وفي الوقت نفسه، فالإنسان أعظم مخلوق بعقله وحسّه وكيانه ستتبدى هذه العظمة في أجل صورها إذا استثمر هــذا المخلــوق سلطان العلم والمعرفة.

لقد عملت "لا" النافية العاطفة على إحداث نوع من التصعيد الدلالي في خطاب المناجاة مما جعل الحلاج، يغوص بعيدا «في مقامات الحيرة والغربة والقلق سعيا إلى إدراك اليقين والحق والمستقر»[1].

لذلك سعى جاهدا إلى تأكيد علامات التتريه وتوسل هذه المرة بــ"لا" النافية للجنس التي تنفي على سبيل الاستغراق لا على سبيل الاحتمال، فكانت الصورة التتريهية التالية:

لا شيء فوقك فيظلك
لا شيء تحتك فيقلك
لا شيء أمامك فيحدك
لا شيء وراءك فيدركك

وهذا التتريه المطلق لا يليق إلا بذات الله تعالى أما ذوات البشر فإن أغلالا كثيرة تقيد قدراهم فالسماء تظلّهم، والأرض تقلهم، والأمام يحدهم، والوراء يدركهم، وقد عرّف الله نفسه بدقة ووضوح في قوله: ﴿لَيْسَ كَمِثْلِهِۦ شَىْءٌ ۖ وَهُوَ ٱلسَّمِيعُ ٱلْبَصِيرُ ۝١١﴾[2]، وهذا هو رأس الأمر كله، فلا أنس ولا قرب إلا بمعرفة هذه الحقيقة الثابتة والتمثل بمستلزماها.

إن معرفة الله وتتريهه يبعثان في النفس صفاء مطلقا ويقينا شفافا، روحا تشوى بحب الله والشوق إليه، وهذه المعاني هي ما عبّر عنه الحلاج في شطحاته المشهورة و« هي في جميعها تعكس حال السكر التي لازمته طال حياته، والحيرة التي ظل يكتوي بنارها قبل التخلص من ذاته »[3] هذه الذات التي دعا صراحة إلى التخلص منها لأنها تشكل عقبة أمام تلك الرغبة العارمة في لقاء الله تعالى، وتوسل في ذلك كله بالسكر لأنه «يُفقد العقل والتوازن يخلق لهما بديلا من الهيام والاضطراب في

[1]- سمير السعيدي، كتاب الحلاج، ركعتان في العشق وضوؤهما الدم، ص15.
[2]- الشورى، الآية: 11.
[3]- محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي: الرمز الخمري -عند ابن الفارض- نموذجا، ص209.

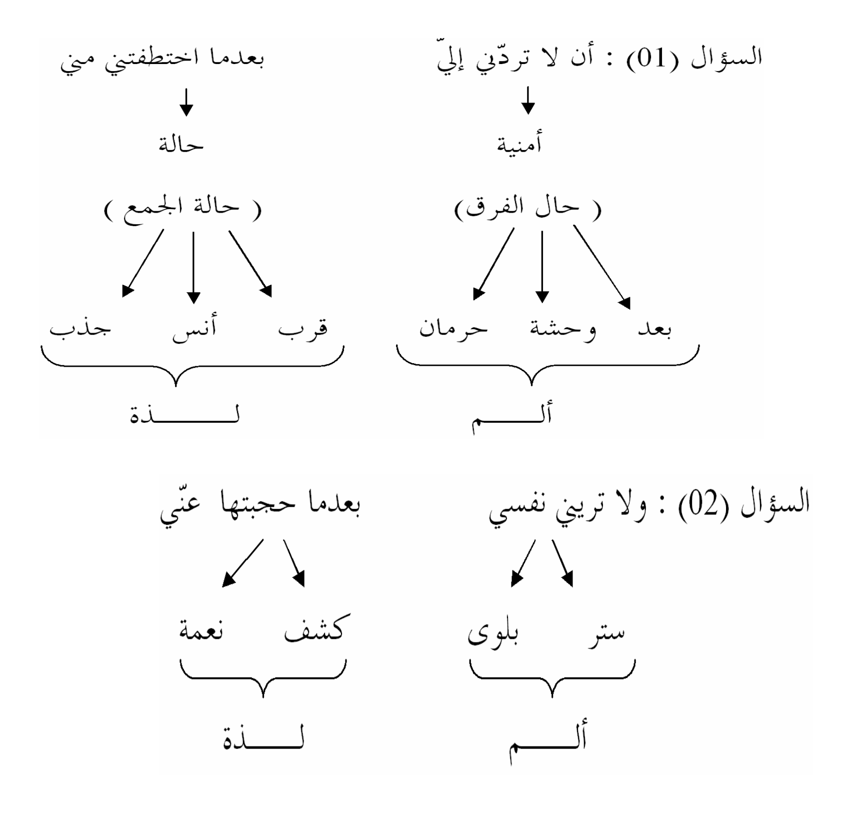
حالة محبة إلهية جارفة، لأن محتوى الراح هو معرفة الذات الإلهية، وحالة السكر بها قد يتبعها بوح بما هو أجدر بالكتمان»[1]، وهو ما وقع فيه الحلاج فعليا من اضطراب سلوكي أودى بحياته.

لهذا ورد المقطع الثاني من المناجاة -بعد المقطع الأول التتريهي- مغايرا للمألوف وصادما للمتلقي، لأن طبيعة السؤال تضمنت مفارقة عجيبة، وهو ما نروم تحليله في العنصر الموالي.

ب- أسلوب المفارقة وحركية المغايرة:

تضمن المقطع الثاني من مناجاة الحيرة انتقالا سلسا من الخطاب الواعي -المعبر عن الصحو- إلى الخطاب اللاواعي الناتج عن حالة السكر، وذلك من خلال قرينة الإنشاء الطلبي المتمثل في الدعاء متوسلا في ذلك بحرمة الترب المقبولة والمراتب المسؤولة.

وردت صيغ الدعاء قصيرة، لكنها مشحونة بطاقات تعبيرية كامنة تتراكم فيها مجموعة من الإشارات الدالة على عمق التجربة ومعاناة الوصول ويمكن توضيح هذا التروع الإشاري في الآتي:



---

[1]- لطفي فكري محمد الجودي، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا: قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي، ديوان "ترجمان الأشواق" نموذجا، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2011، ص74.

السؤال (03): أكثر أعدائي في بلادك والقائمين لقتلي من عبادك

(تداخل اللذة والألم)

نلاحظ في السؤال الأول أن نسبة الاختطاف إلى الله تعالى دلالة أن ما ينعم به الصوفي منّة من ربه تفضّل بها عليه، وهو لا يريد أن يحرم هذه النعمة، ولو لطرفة عين، فالبقاء في حالة اختطاف يعني الجذب وهو «عبارة عن التوفيق والعناية، من أمثال سمو القلوب، مشاهدة الأسرار، والمناجاة، والمخاطبة، وما يشاكل ذلك مما يبدو على القلوب من أنوار هداية بما يدل على مقدار قرب العبد، وبعده وصدقه وصفاته في وجده»[1].

وأما الفرق فهو «الحالة العادية للصوفي قبل أن تنزل به حالة الانجذاب»[2]، والأمر نفسه بالنسبة للسؤال الثاني فالمناجي يريد أن يتوغل في حالة الفناء، حيث تحجب النفس تستر، ليبقى بالله، ومع الله.

أما في السؤال الثالث من المناجاة، فهناك مفارقة لافتة، مردها خروج الحلاج البيّن عن المعهود في أدعية الناس التي تنحو إلى استجلاب المنفعة ودفع الضرر (طلب العافية) إلى طلب الموت (القتل).

فالحلاج آثر أن يطلب (القتل) ليتخلص من هذا الجسد الترابي المعيق عن الوصول إلى الحبيب الأعظم، مما أحدث نوعا من التضاد الدلالي بين معتاد الظاهر وعجائبية الباطن، وهذه المفارقة هنا ناتجة عن التوتر النفسي الصراع الداخلي، أن المفارقة في حقيقتها هي «رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الضد الذي لم يعبر عنه، وهي تهدف لا إلى أن تجعل الناس يصدقون، بل إلى أن تجعلهم يعرفون وهم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون احتمالات لحقائق»[3]، وهي بذلك استدراج نحو بنية كامنة لا تدرك إلا بفك شفرات الخطاب، مع الوعي بأن كل مفارقة إنما هي «إثبات لقول يتناقض مع الرأي الشائع، في موضوع ما بالاستناد إلى اعتبار خفي على الرأي العام» [4]، وهذا الاعتبار الخفي ناتج عن توتر درامي منطلقه الحقيقي جدل اللذة والألم، في تقاطعهما وتعارضهما، سيطرت ثنائية

---

[1]- عبد المنعم الحنفي، معجم مصطلحات الصوفية، دار الميسرة، بيروت، ط01، 1980، ص62.

[2]- عبد الحكيم حسان، التصوف في الشعر العربي، ص331.

[3]- نبيلة إبراهيم، المفارقة، مجلة فصول (قضايا المصطلح النقدي)، المجلد السابع، ع03-04 الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1987، ص133.

[4]- سعيد علاش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص162.

الألم واللذة على اهتمام الأدباء والفلاسفة، وقد جاء في لسان العرب "أن اللذة هي نقيض الألم"[1] ، ووقف عندها رولان بارت وقفات متأنية وشبهها «بتلك اللحظة غير المستقرة وغير الممكنة»[2] واستحالتها تكمن في التوتر والصراع والتشظي التعسي، كما ترنح المتنبي في بعض شعره، فقال معبرا عن تصوره للذة من منظوره الخاص:

سبحان خالق نفسي كيف لذتها   فيما النفوس تراه غاية الألم"[3]

وقال في موضع آخر:

أغالب فيك الشوق والشوق أغلب   وأعجب من ذا الهجر والوصل أُعجبُ [4]

والمراد من معنى البيتين أن اللذة والألم نسبيان وأن مفهومهما متفاوت بين الناس يصل حد التناقض أحيانا.

من هذا المنطلق أدرك الحلاج المناجيّ لذته الخاصة ، وأيقن بأنها تكمن في التخلص من كدر المادة ومحو الذات، ولذلك كان سؤاله من حيث الظاهر زاخرا بمعاني الغرابة والصدمة واللامعقول، إذ كيف تجرأ وطلب من ربه هذا السؤال العجيب: « أكثر أعدائي في بلادك، القائمين لقتلي من عبادك»[5]، فعداوة الناس لشخص ما دليل على قربه من الله وحبه له حسب تصور الحلاج، فقد صرّح بذلك في مواقف كثيرة، منها قوله:

« أيُّها الناس، إذ استولى الحق على قلب أخلاه عن غيره، إذا لازم أحدا أفناه عمن سواه، وإذا أحبَّ عبدا حثّ عباده بالعداوة عليه، حتى يتقرب العبد مقبلا عليه، فكيف لي لم أجد من الله شمة، ولا قربا منه لمحة...»[6] هكذا تصبح العداوة مطلبا ساميا، وغاية لأصحاب الفناء.

لم يكتف الحلاج بطلب العداوة ومن ثمّ القتل، بل ذهب في إحدى مناجياته إلى أبعد من ذلك عندما سأل ربه بطريقة مغايرة بلغت فيها المفارقة مداها حيث قال: «... أنا بما وجدت من روائع نسيم حبّك وعواطر قربك، أستحقر الراسيات، وأستخف الأرضين، والسموات، بحقك لو

[1]- ينظر: مجد الدين الفيروز بادي، معجم القاموس المحيط، ترتيب وتوثيق، خليل مأمون شيحا ، دار المعرفة، بيروت، ط4، 2009، ص1172.
[2]- رولان بارت، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط01، 1992، ص29.
[3]- أبو الطيب المتنبي، الديوان، ج2، وضع وشرح عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 2004، ص423.
[4]- نفسه، ج1، ص189.
[5]- لويس ماسينيون، وبول كراوس، كتاب أخبار الحلاج (أو مناجيات الحلاج)، ص21، 22.
[6]- نفسه، ص58.

بعت منّي الجنة بلمحة من وقتي أو بطرفة من أحرّ أنفاسي لما اشتريتها- ولو عرضت عليّ النار بما فيها من ألوان عذابك لاستهويتها في مقابل ما أنا فيه من حال استتارك مني، فاعفُ عن الخلق لا تعف عنيّ، وارحمهم لا ترحمني، فلا أخاصمك لنفسي ولا أسألك بحقي، فافعل بي ما تريد»[1] يبين هذا المقطع التحول السلوكي لمفهوم العبادة والدعاء سببه التوغل في مسارات الوجد، الناجم عن الحب والقرب، والسكر ويكون الحلاج بذلك قد خلخل ثنائية اللذة والألم التي كانت تعني من منظورها الحسيّ ما يأتي:

- اللذة ←———— إشباع حاجة (لذة الأكل، والشرب ...).
- الألم ←———— حرمان من حاجة (حرمان من الأكل، حرمان من الماء، حرمان من الصحة.....).

بينما اللذة والألم من منظور روحاني، عنصران متداخلان، ومنه كان الوجد الصوفي الذي يعدّ مزيجا متجانسا من حالين متباينين هما الطرب والشجن، مما أسهم في إنتاج مغايرة صادمة للسائد المألوف وتصبح بذلك:

جنّة الحلاج هي مكاشفة الله تعالى وقربه

نار الحلاج هي استتار الله تعالى واحتجابه عنه

وبالتالي فإن عالم الصوفي هو انتقال مما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون، فإذا كانت عبادة الزهاد قائمة على ركنين أساسيين هما (الخوف والرجاء)، وهي العبادة المعروفة من ظاهر الشرع، فإن عبادة المتصوفة قائمة على ركن واحد هو (الحب) الذي غايته القرب والأنس وتحقيق لذة المناجاة، وهذا التصور هو ما تواتر عند معظم الصوفية، ولسلطان العاشقين ابن الفارض أبيات في ذلك منها قوله:

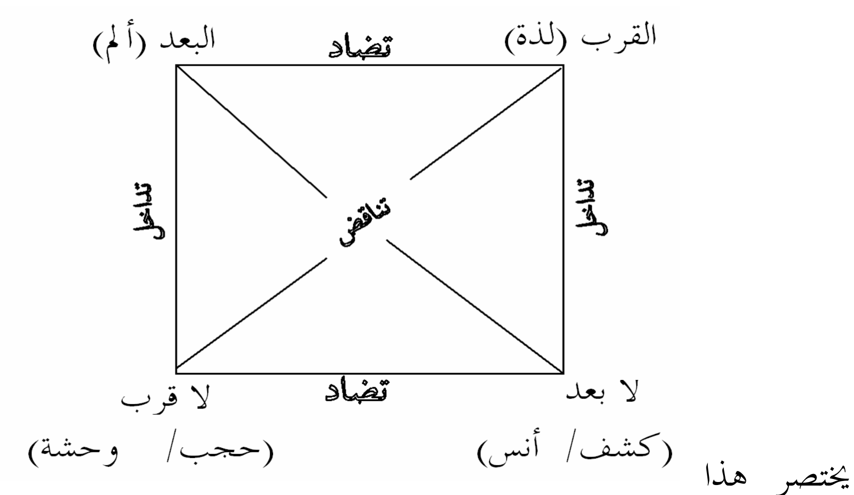
عذّب بما شئت غير البعد عنك تجد ... أوفى محب بما يرضيك مبتهج

وخذْ بقية ما أبقيتَ من رمق ... لا خير في الحب، إن أبقى على المُهُج[2]

[1]- لويس ماسينيون، وبول كراوس، كتاب أخبار الحلاج (أو مناجيات الحلاج)، ، ص72.

[2]- عمر بن الفارض، الديوان، ص75.

يتضح من الأبيات أن العذاب الحقيقي عند الصوفي هو البعد حيث الوحشة، والحب هو النعيم الحقيقي هو القرب حيث الأنس والكشف، ولنا أن نستوضح ذلك من خلال المربع السيميائي الآتي:



يختصر هذا المربع منحى السلوك عند أولئك الذين جهروا بالحب، وباحوا بأسرار الوجد، فكان العروج و القرب بغيتهم، أي أن:

القرب ←—— الكشف والأنس ←—— اللذة

البعد ←——الحجب والوحشة ←—— الألم

إذن فالقرب هو أسمى الغايات لأن فيه اللذة والأنس ومتعة الكشف، ولذلك رأى الحلاج في موته (قتله) «إيذانا وبشارة لقربه المنشود من الحق تعالى وسعادة الوصل واللقاء المنتظر، كيف لا وهو المبتّ أصلا عن الأهواء وغوايات النفس والصفات المادية المذمومة طيلة حياته. كيف لا وهو الحي يهدي الله بهدايته وتوحيده فحسب ؟»[1]، لا جرم أن هذا التحليق الروحي يعكس بلاغة إيمانية قوية وتتريها جماليا متعاليا، وهذا التحليق يعد قيمة مهيمنة في جميع مناجيات الحلاج، من ذلك قوله:

« ... أسألك بنور وجهك الذي أضاءت به قلوب العارفين

وأظلمت منه أرواح المتمردين

وأسألك بقدسك الذي تخصصت به عن غيرك

وتفردت به عمّن سواك

أن لا تسرحني في ميادين الحيرة

وتنجيني من غمرات التفكر

[1]- سمير السعيدي، كتاب الحلاج، ركعتان في العشق وضوؤهما الدم، ص120.

وتوحشني عن العالم وتؤنسني بمناجاتك

يا أرحم الراحمين»[1].

يتضح مما سبق أن أغلب المناجيات تؤطرها بنيتان: بنية التتريه، والتعظيم وهي الأولى، تليها بنية السؤال والطلب، والتي تكون في الغالب قائمة على معجم صوفي خالص وعلى أسلوب المفارقة، والبنيتان معا يشكلان الصورة الكليّة لمنهج الكشف ونشوة الاستغراق العرفاني الذي أساسه الحيرة.

[1]- لويس ما سينيون وبول كراوس، كتاب أخبار الحلاج (أو مناجيات الحلاج)، ص28.

الفصل الرابع: شعرية الرؤيا في مناجيات النفري

1 تمدد الرؤيا وانحسار العبارة

أ- ماهية الرؤيا في خطاب النفري

ب- ثنائية النطق والصمت

2 مكاشفة الجلال في مناجاة العرش

أ- بنية التكرار وديناميةالكشف

ب- إيقاع الغياب وأفق اللاوصول

3 استراتيجية السؤال في مناجاة الاستجارة

أ- موقف توتر الذات العاجزة.

ب- موقف التسليم والتتريه

1- تمدد الرؤيا وانحسار العبارة:

« كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»[1]، بهذه المقولة المختصرة، لخص النفري (ت354هـ) مشروعه الصوفي المتميز، فالتجربة الصوفية عند النفري -في شتى أشكالها- تدور حول محور واحد وأساسي هو"الرؤيا" والذي يعبّر عنه الصوفي في هذه التجربة يفوق الوصف، حيث تخرس الألسنة أمام وهج التجلي وبالتالي تتعطل العبارة لأن المحدود لا يمكن أن يحيط باللامحدود، وهنا يصبح الصمت بديلا لابد منه، لأن رؤيا النفري متعلقة بشهود المطلق، وهذا يعني الفناء بالكليّة، عن شهود السّوى وفي حالة تتقاصر اللغة عن صف كنهها، فكلما تعاظم حظ الصوفي من المكاشفة، اضمحلت قدرته عن وصف وجدانه، وهذا ما جعل الكتابة عند النفري هي كتابة الصمت، أي أنها تبدو في ظاهرها نطق، لكن باطنها صمت، إنها إذن «سماع لكلام الله، يغدو فيه القلم حجابا وعجزا، وتتراجع فيه الذات إلى موقع الإنصات لصوت صادر عن خارجها، تتلقاه في لحظة الفناء عن السوى»[2].

وعليه فلا يمكن أن نفصل مناجيات النفري عن رؤياه الصوفية في "مواقفه ومخاطباته" إذ يمكن -من منظور فنيّ- تصنيف هذه المواقف والمخاطبات "ضمن فن المناجاة لكونها تحمل خصائص هذا الفنّ، ولكنها تجري في مجرى خطابي مغاير "مقلوب" ، وبذلك تكون « قد خرقت أصول هذا الفنّ إذ قلبت اتجاه الإرسال فيه أوالمخاطبة: من "الأنا" نحو"الأنت" "إلى "الأنت" نحو"الأنا"، وقد نتج عن ذلك قلب لمفاهيم التداول والتلقي وقلب لمفاهيم الإبداع والبيان الموظفة في هذا الفنّ»[3].

وبهذه القدرة على الخرق استطاع النفري «أن ينتج نسقا رؤيويا قلّ نظيره في التراث العربي كله، وبهذه السمات جملة، ولاسيّما نزعته الرامية للخروج من الضدين كليهما، والعبور إلى ما

[1]- محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أربري، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، 1985، ص115.

[2]- خالد بلقاسم، أدنيس والخطاب الصوفي، ص112.

[3]- محمد زايد، أدبية النص الصوفي بين الإبلاغ النفعي الإبداع الفني، ص265.

وراءها، تمكن الرجل من تجاز مثونية الشعر النثر، فأنتج نصا أدبيا عاليا، لا هو بالشعر ولا هو بالنثر، لأنه حالة ثالثة من شأنها أن تتخطى الضدين معا»[1].

إن قراءة هذا النسق الرؤيوي هو ما جعل النفري يفجر في اللغة كل طاقاتها لكن هيهات أن تستجيب اللغة لحجم هذا التفجير، لأن هوة سحيقه تتمدد بين ما يريد قوله، وبين ما يقوله فعليا، تصبح الكتابة في هذه الحالة «اتجاه نحو ذلك البعيد، الذي كلما اقتربنا منه إلا وجدّد بعده وأبعاده»[2].

وعلى الرغم من ذلك يصر الصوفي على الاقتراب الاختراق مما أسهم «في خلق مناخ إبداعي لا عهد للعربية به، مناخ يحرر الشعرية من قيد الوزن والقافية، ويعود مرة أخرى خصيصة في النص أوفي اللغة تحديدا ما تشمل عليه أبنيتها وعلاقاتها من اشتعال وفتنة»[3]، لهذا توسل معظم الصوفية بلغة الرمز أواللغة الإشارية «بوصفها محاولة تقريبية، كما يحسون به في لحظات ينتفي فيها العقل، فتتقدح في القلب أنوار لا تقدر اللغة على وصفها»[4].

وإلى هذا أشار النفري بقوله في عبارته المشهورة "كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة"، ولهذا كان لزاما أن نحدد مفهوم الرؤيا عند النفري، وملابسات تفاعله مع هذا التصور المتعالي.

أ- ماهية الرؤيا في خطاب النفري:

وظف النفري كلمة "الرؤية" وبتثبيت التاء المربوطة في جميع نصوصه، لكن إذا تأملنا دلالتها ألفيناها تؤدي الدلالة نفسها التي يؤديها مصطلح "الرؤيا" بالألف الطويلة في معظم الدراسات المعاصرة، حتى أن بعض الباحثين يصر على تثبيتها بهذا الشكل الأخير مخالفا بذلك النص الأصلي[5]، فالتقاطع بين التجربتين الصوفية والشعرية يولد تقاطعا في "الرؤيا" بينهما، على الرغم من الاختلاف

[1]- يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1997، ص167.

[2]- خالد بلقاسم، أدنيس والخطاب الصوفي، ص10.

[3]- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط01، 2003، ص114.

[4]- محمد يعيش، شعرية الخطاب الصوفي، الرمز الخمري، عند ابن الفارض –نموذجا- ص138.

[5]- ينظر في ذلك: يوسف سامي اليوسف، ص 35 وما بعدها.

في الخرق المرجعي بين التجربتين، بل إن الشعرية الصوفية نفسها أصبحت من أهم الروافد في هيكلية الشعريات المعاصرة، ولعل كتابات النفري هي أهمها على الإطلاق لأنه ينطلق من "رؤيا" فريدة هي «"بصيرة" تخترق عوالم "الحجب والأستار" تستبقي من "الحلم" "ثراء" دلاليا يوحدها مع "الغيب" وهي تضرب بجذورها بعيدا عن الرؤية "البصر" رؤية الواقع السطحية المباشرة، واقع الحس والعادة، ومنطق العقل، وتتجاز لتؤكد حضورها فيها وهوقائم وراءه في العالم الحقيقي»[1]، وهذا العالم هوعالم الغيب (الباطن)، إذ « لا يتم الوصول إليه بالوسائل التي نعرف بها الظاهر، سواء تمثلت في الشريعة أوالعقل، وإنما يتم الوصول إليه بوسائط أخرى: القلب، الحدس، الإشراق، الرؤيا»[2].

وبهذا يصبح الفرق بين " الرؤية" و" الرؤيا" بيّنا على النحوالتالي:

- الرؤيا ←———— بصيرة (الذوق، القلب).
- الرؤية ←———— بصر (الحسّ، العقل).

يوضح هذا الفرق أن الرؤيا « تتجسد هنا، بمعنى حلميا، ودلالة قلبية على العكس من كلمة "رؤية" التي تعني في معظم الأحيان، فعلا جسديا محضا: لا يلامس غير السطح من المرئيات ،ولا يصل إلى مكنونها الداخلي، أوما في صمتها البارد من دلالة وتوحش»[3].

ومن الجدير بالذكر أن هناك نوعا آخر من الرؤية وهو الرؤية الفكرية المتمثلة في مجموعة المواقف والتصورات ووجهات النظر التي يتبنّاها الإنسان ، والتي غالبا ما تكون ذات بعد إيديولوجي خاص، لأنها تعطي الأولوية في التجربة الإبداعية «للعنصر الاجتماعي والدلالة السياسية»[4] وهذا ما يجعل الرؤيا أوسع وأشمل، فهي بلا شك تتضمن الرؤية العينية والرؤية الفكرية، وتزيد عليهما

---

[1]- ساندي سالم أبوسيف، قضايا النقد والحداثة، دراسة في التجربة الشعرية لمجلة "شعر" اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط01، 2005، ص52.

[2]- أدونيس، الصوفية السوريالية، ص188.

[3]- علي جعفر العلاق، في حداثة النص الشعري، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط1، 2003، ص15.

[4]- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين ؟ دار المعارف، مصر، 1968، ص74.

بالاستغراق الباطني على مستوى كل البُنى الفكرية والفنية، ولذلك فهي تعرف بأنها « علم أهل الباطن الذين ينظرون بنور الله، فيدركون الظاهر والباطن، وهذا يدل على أن العلم الباطني حكم على العلم الظاهري، محكوم له بالصدق والصواب»[1].

تعد الرؤيا وفق هذا التصور درجة من درجات الكشف تستوجب اختراق الحجب العقلية والحسيّة للوصول إلى أسمى معاني الجمال والكمال.

هذا هوالمفهوم الجوهري (للرؤيا / الرؤية) عند النفري لذلك جعل "الوقفة" وهي من أهم المقولات لديه بابا للرؤيا / الرؤية ، فقد جاء في الموقف الثامن:

« وقال لي: الوقفة باب الرؤية (الرؤيا)، فمن كان بها رآني، ومن رآني فقد وقف، ومن لم يرني لم يقف » [2] أي أن الوقفة نفسها هي محطة رؤيوية فيها « ينفصل السالك تماما عن السوى، يفنى تماما عن الكونية، وذلك لغلبة الحقيقة عليه»[3]، وفق هذا التصور تتحدد أيضا طبيعة اللغة لتصبح «مغامرة لقول ما لا يقال»[4] فالسياق العرفاني المهيمن يفرض شروطه في صياغة الخطاب فتغدو الكتابة تجازا ذاتيا غير مألوف، تنتفي فيه الأضداد والمتناقضات، وهو ما عبّر عنه النفري بقوله: "يا عبدُ الرؤية (الرؤيا) علم الإدامة، فاتبعه، تغلب على الأضداد »[5].

بهذه الطريقة ينمحي كل تعارض في النفس، فلا يبقى إلا الخير كله، والجمال كله، والحق كله، على صفحة مشرقة صافية ملؤها الطمأنينة والسلام، وتنتهي محطتها الأخيرة بالفناء ثم الموت، ثم الحياة الأبدية بعد الموت.

---

[1]- حسن الشرقاوي، معجم الألفاظ الصوفية، ص156.

[2]- محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والخطابات، تحقيق آراثر أربري، تقديم تعليق عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص75.

[3]- جمال أحمد سعيد المرزوقي، فلسفة التصوق، محمد بن عبد الجبار النفري، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2007، ص174.

[4]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط03، 2000، ص64.

[5]- محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والخطابات، ص249.

إن هذه الرؤية الكشفية تدفعنا إلى الإقرار بأن « النفري هوالرائي الأول في الصوفية العربية برمتها، وما ذلك إلا لأنه الأكثر إصرارا على اختراق كثافة المادة وثقلها وجلفها، ابتغاء البلوغ إلى اللطف القصي»[1] إنه الوصول الذي تحققه الرؤيا، كونها أعلى مراتب التجربة الروحية وأجلها مقاما.

إنّ رؤيا النفري من هذا المنظور تعكس أقصى ما يمكن أن يدركه الكشف الصوفي، فهي منتهى غاية القاصدين، في بلوغ الأفق اللانهائي، حيث الحضرة المطلقة والسعادة الأبدية، وهوما تؤكده إحدى عباراته وفق خطاب إلهي متخيل:

« يا عبد، الرؤية (الرؤيا) باب الحضرة »[2]

ب- ثنائية النطق والصمت:

لن تتبدى ثنائية (النطق / الصمت) بشكل أوضح إلا إذا أدركنا بشكل أعمق ماهية "الرؤيا" في التجربة الصوفية عموما، والتجربة النفرية خصوصا، فالنفري « إنما يكافح من أجل إحراز الرؤيا التي هي غاية غايات الروح»[3]، فهي التي تؤدي إلى أعتاب الحضرة أين يتوقف النطق وتتلاشى في المقابل تخيم أجواء الصمت، هذا الصمت الذي غاليا ما يكون عند الصوفي « بسبب كشف أوفتح أو فيض إلهي، فيعجز عن التعبير والكلام، فيخرس لسانه، فلا نطق ولا كلام، ولا حسّ»[4] ولذلك قيل «إن صمت العوام بأسنتهم، أما صوت العارفين فبقلوبهم»[5].

إذن تخرس كل الألسنة في القرب القريب، بل إنها لتتوقف حتى عن البكاء، فقد سئل أبو سعيد الخراز: "هل يصير العارف إلى حال يجفو عليه البكاء ؟ فقال: نعم، إنما البكاء في أوقات سيرهم إلى الله تعالى، فإذا نزلوا إلى حقائق القرب، وذاقوا طعم الوصول من برّه زال عنهم ذلك»[6].

---

[1]- يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، ص40-41.

[2]- محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والخطابات، ص256.

[3]- يوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية، ص55.

[4]- حسن الشرقاوي، معجم ألفاظ الصوفية، ص192.

[5]- نفسه، ص192.

[6]- عبد الكريم القشيري، الرسالة القيشرية، ص477.

هذا ما يجعل للغة الشعرية، مقامين في الخطاب الصوفي «مقام للغة ما قبل الوصول، ومقام للغة ما بعد الوصول، والاختلاف بين المقامين جذري من حيث عملية البناء الفني»[1].

والحقيقة أن النصوص تموت بعد الوصول، فالمقام مقام ذهول وحيرة، أي أنه « بعد أن يصل الواصل تقف نصوصه، لكأن الطاقة التي كانت تحركها توقفت فجأة وماتت..." يموت مني الهوى حين ألقاها"»[2].

هكذا ارتبط الصمت، بمحطة الوصول فـــ«عند نقطة الصمت تتحدد هوية السالك»[3] وهذا ما جسّده النفري سلوكيا، فقد صنع لنفسه هويتها الخاصة، وكان بذلك أقدر صوفي على استثمار الصمت والإنصات للخطاب الإلهي المتعالي، وهو بذلك إنما يجسد مذهبه الخاص، وخلاصته «هوأن ترى لا أن تعرف، والرؤيا لا تحتاج إلى لغة قط، وما ذاك إلا لأنها صمت مطبق»[4]، فتعطيل اللغة شرط أساسي في تحقيق الرؤية (الرؤيا)، لذلك فهويشعر بأن روحه لن تتسامى إلى الأسمى إلا بالصمت، وفي الصمت، وقد ورد في الموقف الثامن والعشرين ما يعضد ذلك:

« وقال لي: عزمك على الصمت في رؤيتي حجبة فكيف على الكلام.

وقال لي: العزم لا يقع إلا في الغيبة»[5].

لكن السؤال المحيّر هو: كيف استطاع النفري أن يعبر عن صمته، مادامت اللغة عاجزة والنطق حجاب ؟!

والجواب يكمن في أن اللغة المعبرة هنا هي في القدرة على اقتناص العلاقات بين الأشياء من خلال منظور سيميائي فريد حيث تغدو الكلمات إشارات سابحة في فضاء الكون، « مغمورة، بما لا

---

[1]- أحمد الطريسي، التجربة الشعرية بين الشعر الصوفي، الشعر السلوكي، مجلة عوارف، ع02، 2007، طنجة، المغرب، ص32.

[2]- سعاد الحكيم، عودة الواصل، ص70.

[3]- نفسه، ص81.

[4]- يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، ص57.

[5]- محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخطابات، ص116.

يحدّد، ما تنقله ليس فيها بل هوفي ما يختبئ وراءها، فكأنها، بشكل مفارق، تعبّر عمّا لا تقدر أن تعبّر عنه»[1] هذه المفارقة هي من صميم شعرية الرؤيا عند النفري التي يبد فيها النص «كأنه يتدفق على مسرح الذات، في صور تتداخل وتتخارج، تتقارب وتتباعد، خارج كل سببية، كأنها الحلم، ويبدو كأن كلماته هي التي تقول ــ وتتهامس فيها بينها، وتتحاور، تتنافر ويتآلف في جنون جميل آسر»[2]، بهذا المعنى يحرر النفري اللغة من إكراه الوظيفة الطبيعة إلى رحابة الوظيفة الماورائية التي تؤثر الكتابة على الكلام لأنه « يكتب نداء اللغة التي تستدعيه، يكتب انكشاف هذه اللغة، وعبر ذلك، يكتب صمته -وما أصعب كتابة الصمت- أن يكتب الصوفي صمته يعني أن يسجل غيابه وانسحابه من دائرة الكلام، إذ بانسحابه ذلك تنفتح أمامه إمكانية اكتشاف أسرار النداء الإلهي الذي يغمره»[3] لكن إذا كان ممكنا أن يتحقق الصمت في مواقف النفري مخاطباته، هل يكون الأمر كذلك في مناجاته ؟

الحقيقة أن الأمر يتوقف على طبيعة المناجاة، وجدائل التوتر الدرامي فيها، والهم المعرفي الذي يُفّعل حركية خطابها.

وبالنظر إلى مناجيات النفري، فإننا نجده قد انتقل بها انتقالا نوعيا من المرحلة الذاتية الغنائية القائمة على وصف حال المناجي في عجزه وخوفه ورجائه إلى المرحلة الموضوعية الدرامية القائمة على المحاورة وما يتخللها من اضطراب وتوتر.

---

[1]- أدونيس، الشعرية العربية، ص65.

[2]- نفسه، ص66.

[3]- عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص227.

2- مكاشفة الجلال في مناجاة العرش:

تمثل التجربة الصوفية عند محمد بن عبد الجبار النفري منعطفا حاسما في مسار التصوف الإسلامي، وذلك من خلال استبطان الذات وتتبع مسارها، ومن ثمّ استنطاق اللغة لتعبر عن هذه الفرادة المتعالية، متوسلا بالإشارات والرموز من أجل تكثيف العبارة، وكما هومعلوم فإن الكتابة الصوفية « لم تضف مفردات جديدة، ولكنها أعادت تشفير مفردات اللغة، أي أضافت إلى الدوال مدلولات غير مسبوقة»[1] وهذا ما اجتهد النفري في التطلع إليه وفي ممارسته على مستوى الخطاب، فمن خلال مناجياته استطاع أن يعبّر عن بنية سلوكية عميقة، مرتبطة مباشرة بالله تعالى، منفصلة تماما عن السّوى، وهوبذلك يكون قد حقق نوعا من التحرر الذاتي أين « تزول الحدود بين الأنا والآخر، الذات والموضوع، تتآلف الأطراف»[2].

وفي ذروة هذا التآلف تتأسس الرؤيا فينمحي التضاد وتتلاشى المتناقضات وتنبعث لغة جديدة هي لغة الذوق والشوق والتي في وسعنا أن نصفها « بأنها لغة الكتابة الرائعة أو القول الكثيف الشفاف، وذلك بسبب كونها عميقة من جهة، وصافية من جهة أخرى»[3]، وهذا ما يدفعنا إلى الجزم بأن رؤيا النفري إنما هي « خروج من اللغة، وما تؤشر إليه، ومضيٌّ إلى ما لا يقال، وإذا ما قيل لم يعد... هوهو»[4] وهوالأمر الذي يعقد من عملية التلقي، لذلك يجب أن نعي تماما بأنه « كلما اشتدت نشوة الصوفي، تقلص وضوح العبارة، وانسحب ليترك أمام القارئ بياضات تفزعه لأنها ممتلئة بأشباح وصور يصعب إدراكها من مواضعات الحس السليم وبداهاته، بياضات اللغة المتكشفة كما يراها الصوفي في غمرة اندهاشه وإنصاته هي أعماق مسالك وبصمات، إنها فضاءات ليلية تعزي بالفناء»[5].

---

[1]- سهير حسانين، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط01، 2000، ص277.

[2]- أدونيس، الصوفية السوريالية، ص142.

[3]- يوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية، ص62.

[4] نفسه، ص55.

[5]- عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص231.

في هذه المسالك وهذه الفضاءات تسطع مكاشفات الحق فتغمر قلوب العارفين، مما حدا بهم أن يتكلموا «في حقائق الموجودات العلوية السفلية وحقائق الملك والروح العرش والكرسي وأمثال ذلك، قصرت مدارك من لم يشاركهم في طريقتهم عن فهم أذواقهم ومواجدهم في ذلك»[1].

ومن الحقائق الغيبية البعيدة المنال، حقيقة العرش التي اعتمدها النفري باعتبارها بؤرة دلالية قامت عليها مناجاته التي سميناها بمناجاة العرش ما ترتب على ذلك من مكاشفات الجلال حيث الذهول والحيرة والهيبة في مشهد عرفاني فريد يقول النفري مناجيا:

«اللّهم إني أسألك بأركان عرشك، وأسألك بمدار عرشك، وأسألك بفناء عرشك، وأسألك بسرادقات عرشك.

اللّهم إني أسألك بتسبيح عرشك، وأسألك بمحامدك المنشورة على عرشك، وأسألك بأسمائك المكتبة على عرشك أسألك بأذكارك المبثوثة في عرشك.

اللّهم إني أسألك بما في عرشك، وأسألك بأنوار عرشك أسألك بمعاقد العز من عرشك، وأسألك بشموس قدسك الطالعة في عرشك.

اللّهم إني أسألك بظلك لا يضحى أبدا وأسألك ببرك الذي لا يجفوأبدا، وأسألك بفضلك الذي لا ينفذ أبدا، وأسألك بوجهك الذي لا يبيد أبدا.

اللّهم إني أسألك بأسمائك المخزونة عن كل علم ظاهر، وأسألك بأسمائك المخزونة عن كل علم باطن، وأسألك بأسمائك التي لا تقوم لها معارف العقول، وأسألك بأسمائك التي لا تثبت لها فطر النفوس.

[1]- عبد الرحمان بن خلدون، المقدمة، ضبط شرح محمد الإسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط02، 1998، ص434-435.

اللّهم إني أسألك بأسمائك التي لا تستطيعها الأسماع، وأسألك بأسمائك التي لا تثبت لرؤيتها الأبصار، وأسألك بأسمائك التي لا ينبغي أن تكن علما لخلقك، وأسألك بأسمائك التي لا تحملها السماوات والأرض من دون مستودعاتك.

اللّهم إني أسألك بتماجيد العزّ، وأسألك بمحامد الأزلية، وأسألك بسبحات القدس، وأسألك بثناء الكرم.

اللّهم إني أسألك بمعارف الرحمانية، وأسألك بأنوار الصمدية وأسألك بقدس السبحات، وأسألأك بإحاطة العلم.

اللّهم إني أسألك بكرم القدرة، وأسألك بقدرة القوة، وأسألك بقوة السلطان، وأسألك بسلطان الكبرياء.

اللّهم إني أسألك بكبرياء أوصافك، وأسألك بأوصاف أسمائك وأسألك بأسمائك المخزونة في كتبك، وأسألك بأسمائك المخزونة في قلوب أنبيائك»[1].

إنّ أول ما يلفت انتباهنا فور الانتهاء من قراءة هذه المناجاة، هو تأسيسها على مجموعة من العبارات المكثفة كأنها قطع من البلور المصقول الشفاف، انتظمت فيما بينها بعلائق نورانية آسرة، تعكس رغبة المناجي في سعيه الدائم للاكتشاف وحنينه الجارف للوصول حيث القرب القريب، على الرغم من مشقة الطريق واتساع أفق التجليات والمكاشفات.

في مناجاة "العرش" تتهامس الكلمات، فيتولد في النص سكون دينامي أو دينامية ساكنة، تماما كمثل التيار الكهربائي الذي لا نراه، لكننا نستشعر أثره، والسكون -هنا- إنما يصنعه اعتناء النفري بإشاعة أجواء الهيبة في حضرة الجلال الإلهي، وأما دينامية هذا السكون، فيصنعها ذلك الإلحاح المتصل في تمجيد الله وتعظيمه وتقديسه وهو ما يثبت أن رؤيا النفري ليست اتحادية لا حلولية، بل هي

[1]- محمد بن عبد الجبار النفري، كتاب النطق والصمت: نصوص صوفية، (الشذرات- المناجيات- الديوان) تحقيق، تقديم جاسم محمد عباس، دار أزمنة للنشر والتوزيع، عمّان- الأردن، ط01، 2001، ص82-83.

رؤيا تنزيهة، على الرغم من أن المعرفة الصوفية هي معرفة لا متناهية لأنها تشتغل على مدى كشفي غير محدود قوامه عالم الغيب المليء بالأسرار.

يتحرك النفري في فضاء هذا الخطاب المتعالي تحرك الواثق من مشاهداته ومكاشفاته، فأصحاب الحقائق تتبدى لهم التجليات وتنكشف لهم الأسرار، وتصّاعد ذروة هذه المواهب والعطايا وهم في حالة الاتصال، حيث حقيقة الاتصال عند الصوفي هو«أن ينفصل بسرّه عما سوى الله، فلا يرى بسره بمعنى التعظيم غيره، لا يسمع إلا منه، قال النوري:

الاتصال مكاشفات القلوب ومشاهدات الأسرار، مكاشفات القلوب، كقول حارثة: كأني أنظر إلى عرش ربي بارزا كقول ابن عمر: كنا نتراءى الله في ذلك المكان»[1].

إن الاتصال على هذا النحوهوحالة استغراقية، يبلغ فيها الصوفي أقصى، درجات تمدد الرؤيا من خلال «وصول السرّ إلى مقام الذهول، معناه: أن يشغله تعظيم الله عن تعظيم سواه»[2] ، وفي التعظيم استحضار لجلال الله ونشدان للحقيقة المطلقة، فكل ما خلا الله باطل.

والمفارقة العجيبة في مناجاة "العرش" هوخلوها من الأساليب الطلبية ماعدا الحضور اللافت لنداء الجلالة في قل المناجي "اللّهم" التي تعني: يا الله... ! مشفوعا، بجملة التأكيد "إني أسألك بـــ..."، دون أن يحدد ماهيّة للسؤال ماذا يسأل الله ؟ أوعن ماذا يسأله ؟ هل لذة المناجاة وحدها كفيلة بإشباع حاجات النفس والروح معا، وبالتالي يتعلق الأمر بمحوكل الماهيات والهويات الزائفة ! ويصبح من البداهة أنه :« إذا استولى الحق على قلب أخلاه عن غيره، وإذا لازم أحدا أفناه عمّن سواه...» 3. وخاصة أنّ المقام مقام هيبة أين فقد السائل (المناجي) الجرأة على السؤال، فكان استغراقه في أنوار جلال المسؤول (المناجى) مغنيا له عن موضوع السؤال في حد ذاته.

[1]- أبوبكر محمد بن إسحاق الكلاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تحقيق عبد الحليم محمود، مكتبة الثقافة الدينية، القاهرة، ط01، 2004، ص108.

[2]- نفسه، ص109.

[3]- أدونيس ماسينين، بول كراوس، كتاب أخبار الحلاج (أومناجيات الحلاج)، ص58.

في ذروة هذه المناجاة استبدت بالنفري مقولتا (الوقفة) و(الرؤيا) « اللذين يرى فيهما التجاوز الذاتي والجواني للوضع الدنيوي المتأزم المأزوم »1 ، فالوقفة هي نافذة المشاهدة والمكاشفة التي «لا تطل إلا على المطلق وحده، أو على حضرته المهيبة الجليلة التي ليس كمثلها حضرة قط، وهذا يعني أن غاية غاياته أن يرى ولكن بالبصيرة لا بالبصر»2، وفي هذا يصر النفري على استحضار ذلك الربط الوثيق بين الوقفة والرؤيا وهو ما رسخه في مواضع كثيرة من كتابه "المواقف والخاطبات" وخاصة في موقف "الوقفة" حيث يقول: « وقال لي: الوقفة باب الرؤية (الرؤيا)، فمن كان بها رآني ومن رآني وقف، ومن لم يرني لم يقف»3 ، والوقفة على هذا النحو تستدعي الصمت الذي يؤدي إلى استكمال المكاشفة، وهو ما عناه بقوله: «إنّ لي عبادا صامتين رأوا جلالي ، فلا يستطيعون أن يكلموه، ورأوا بهائي فلا يستطيعون أن يسبحوه، فلا يزالون صامتين حتى آتيهم فأخرجهم من مقام صمتهم إلي، فمن صمت عني فهو عبدي الصامت»4.

ويبدو أن خطاب هذه المناجاة قد تشكل في مرحلة العروج إلى الأعلى حيث الغيبة في الهيبة أمام وهج الجلال الإلهي، وهذا ما يمكن إبرازه بناء على البعد الرؤيوي للنفري في الآتي:

أ. بنية التكرار دينامية الكشف:

تقوم شعرية مناجاة " العرش" في الأساس على نسيج من التشاكل المعجمي قوامه تكرار كلمتي "العرش" و"الأسماء" في اثني عشرة موضعا لكل واحدة منهما، مما أسهم في الانفتاح على فضاء كشفي خالص، تتعمق فيه دلالات الوصول.

يقوم أسلوب التكرار في -الغالب- على شحن الخطاب بقوة إيحائية تعمل على تحفيز العلاقة بين الدال والمدلول ومن ثمّ تتمظهر أنساق معرفية جديدة منسجمة مع خصوصية التجربة، من أجل

1 – سوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية، ص72.

2 – يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، ص37.

3 – محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، ص75.

4 - محمد عبد الجبار النفري، النصوص الكاملة، دراسة وتقديم: جمال المرزوقي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005، ص437.

ذلك استنفر النفري كل طاقاته في بلورة رؤياه الكشفية، وعمد إلى أسلوب التكرار الاستهلالي المتمثل في الصيغة التعبيرية "اللّهم إني أسألك بـــ...." التي كان حضورها يتصدر كل مقطع من مقاطع مناجاة "العرش" وبالتالي قد تحولت إلى صيغة تحفيزية تسهم في استمرارية الخطاب وتتابعه، وكأن المناجي يرتقي سلما خاصا للعروج إلى ذلك العالم المذهش والمثير (عالم الأسرار) في مشهد استغراقي هوإدراك من نوع خاص، يطلق عليه أغلب المتصوفة « "كلمة كشف ***Intuition***" وهو منهج من مناهج الوصول إلى المعرفة اليقينية»[1].

حيث تختفي كل الوسائط ويخبو صراع الأضداد، ويصبح حقل التصوف «بخياله لا معقوله، سبيلا لإعادة ترتيب علاقة الذات بالموضوع»[2].

والحقيقة بأن فكرة اللامعقول تقوم ابتداء على جدل الأضداد، حيث «تتلاقى الأطراف في وحدة تامة، الحركة والسكون، الحقيقة والخيال، الغريب والأليف، الوضوح والغموض، الداخل والخارج»[3]. وهوما يشكل ظاهرة لافتة في نصوص النفري، إذ كلها «منسوجة بإفراط من جدل الأضداد »[4]، لكنه إفراط رؤيوي أفرزته دينامية الكشف، وقد انعكس هذا البعد الرؤيوي الخاص في إحدى مواقفه بقوله: «وقال لي: إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب»[5].

ولهذا عاش النفري طول الوقت «يكافح من أجل إحراز الرؤيا، التي هي غاية غايات الروح»[6] واستعان في ذلك بكل الوسائل المتاحة من المعارف الذوقية والمواجيد القلبية، مصطنعا في الوقت نفسه لغة خاصة تجمع بين التجريد والتجسيد.

1- محمد يعيش، شعر الخطاب الصوفي، الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، ص128.
2- خالد بلقاسم، أدونيس والخطاب الصوفي، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 2000، ص54.
3- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص140-141.
4- يوسف سامي اليوسف، مقالات صوفية، ص48.
5- محمد بن عبد الجبار النفري، المواقف والمخاطبات، ص118.
6- يوسف سامي اليوسف، مقدمة للنفري، ص35.

هذا التصور الرؤيوي ارتسم بشكل جليّ في مناجاة "العرش" حيث السياق الذوقي الواصف في بداية هذه المناجاة اتخذ لبوسا حسيّا يحاول أن يتلمس ذلك الأين المتعالي الذي هوعينه "القرب القريب" في رؤيا الصوفي، منطلقا في ذلك من الوجود الكوني، الذي يبدوهوالآخر «كمثل بيت تسكنه الرموز والإشارات والتلويحات: بيت كل شيء فيه قبس من "الحقيقة" الغيب الذي لا ينتهي»[1] وهذا ما يرفد عملية العبور من الظاهر إلى الباطن، يتحول الأمر إلى استجابة طبيعية لإملاءات الذات التوّاقة إلى الخلاص من قيّود الجسد وإكراهاته المادية.

نزع النفري في بداية هذه المناجاة إلى التجسيد فقارئ هذا الخطاب الكشفي يتملكه الحضور الملحاح لمعنى " البيت" حتى يتمثله تمثلا ضمنيا لطيفا تدل عليه وفرة من القرائن المتعلقة بتبيان حقيقة العرش مثل (الفناء، سرادقات، مدار، أركان...) وقد أشار البسطامي من قبل إلى شيء من هذه الدلالة الكشفية حين قال:

«ضربت خيمتي بإزاء العرش أوعند العرش»[2] مما يشي بمرحلة ذوقية خاصة، كان آخر محطاتها، محطة العرش، لكن ما السرّ في هذا الإلحاح على هذه العلامة الكشفية الخاصة؟.

ذُكرت كلمة " العرش" في القرآن الكريم في أكثر من موضع منها قوله تعالى :

﴿الرَّحْمَنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَىُ﴾[3].

﴿إِنَّ رَبَّكُمُ اللَّهُ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ﴾[4].

﴿الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ﴾[5]. ومعنى "استوى على العرش:

---

[1]- أدونيس، الصوفية والسوريالية، ص174.

[2]- شوقي بشير عبد المجيد، الشيخ السلطان أبويزيد البسطاني، حياته، طريقته البسطامية، آثاره شطحاته، دار الأباب، دمشق، ط01، 2002، ص89.

[3]- طه، الآية05.

[4]- الأعراف، الآية54.

[5]- الفرقان، الآية59.

أي علا وارتفع[1]، بالطريقة التي تليق بجلاله سبحانه وتعالى.

أمّا من حيث الدلالة اللغوية فالعرش يعني الملك، عرش الله تعالى لا يحدّ وهوياقوت أحمر يتلألأ من نور الجبار تعالى، وسرير الملك والعزّ، وقوام الأمر والعريش من القوم، رئيسهم المدبر لأمرهم، والعريش كالهودج، وما عُرش الكرم، وخيمة من خشب، وعرش يعْرشُ، ويَعْرُشُ: بنى عرْشا وعروشا: رفع دواليه على الخشب وعرّش بالمكان: أقام، وعَرِشَ بغريمه، لزمه...[2].

وفي المعاجم الصوفيّة، فإن العرش «هومظهر العظمة ومكانة التجليّ وخصوصية الذات.. لكنه المكان المتره عن الجهات الستّ، وهوالفلك المحيط بجميع الأفلاك المعنوية، والصورية...»[3].

وقريب من هذا المعنى، معنى الكرسي، فهو«تجليّ جملة الصفات الفعلية، فهومظهر الاقتدار الإلهي، محل نفوذ الأمر والنهي، والإيجاد الإعدام، ومنشأ التفصيل والإيهام، ومركز الضر والنفع، والفرق والجمع، فهو محل فصل القضاء»[4].

من خلال هذه المعاني المتعالية، تتضح أسباب ذلك الإلحاح الشديد في الاحتفاء، بمقولة "العرش" وكأن النفري يروم تجلية قداسة الروح عبر قداسة الكلمات الموظفة على مستوى الخطاب، واستعان في ذلك بأسلوب التكرار من خلال عبارة "اللّهم إني أسألك ب ..." الواردة في مستهل كل مقطع من مقاطع المناجاة، وأكثر ما ينجح تكرار التقسيم هذا « في الموضوعات التي تقدم فكرة أساسية، يمكن تقسيمها إلى فقرات، يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة في المعنى»[5] لكن هذه الوحدات الصغيرة لا تخرج بأي حال من الأحوال عن الإطار العام للنص، فهي مجرد دفقات وجدانية

---

[1]- ينظر: أبو عبد الله محمد الذهبي، كتاب العرش، دار ابن حزم للطباعة، والنشر والتوزيع، بيروت، ط01، 2003، ص09-10.

[2]- ينظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، معجم القاموس المحيط، ص856-857.

[3]- عبد المنعم الحنفي، معجم مصطلحات الصوفية، دار المسيرة، بيروت، ط01، 1980، ص183.

[4]- نفسه، ص224.

[5]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر ، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط13، 2004، ص284-285.

متتالية تعمل على تكثيف الدلالة وعلى سيرورة انفتاحها، وبخاصة أن العبارة المكررة "اللّهم إني أسألك بـــ.." ليس للسؤال الوارد فيها جواب محدد أو معروف.

لم تتوقف بنية التكرار في مناجاة "العرش" على هذا الصنف وحدهُ، بل تعدته إلى ما يعرف بالتكرار اللاشعوري، شورطه « أن يجيء، في سياق شعوري كثيف، يبلغ أحيانا درجة المأساة، ومن ثمّ فإن العبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور .. إلى درجة غير عادية»[1] وهوما يُعفي المبدع فـــ«يستغني عن عناء الإفصاح المباشر وإخبار القارئ بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية»[2].

وتكمن القيمة الفنيّة لهذا النوع من التكرار في تلك الرّجات الشعورية المصاحبة للمبدع.

وبالتالي فإن إلحاح النفري على ترداد كلمتي "العرش" و"الأسماء" والأسماء هنا مرتبطة في الأساس بالعرش- إنما يعكس ذلك الحسّ المأساوي الناجم عن عمق الحنين الجارف نحوالوصول إلى عتبة المشاهدات والمكاشفات، وما يزيد الوضع مأساوية هواستحالة هذا الوصول بالطريقة التي تروي عطش الروح وتطفئ نار الوجد فيتوغل العارف في متاهات الحيرة و«هي التي يبلغ فيها الوعي الصوفي قمة انفصامه الداخلي: إنه يريد المعرفة، لكنه يحس باستحالتها»[3] وعلى الرغم من ذلك فإن المكاشفات القلبية لا تتوقف عن رسم مداراتها، ذلك أن الله سبحانه وتعالى «يكاشف القلوب مرة بوصف الجلال، ومرة بوصف الجمال، فإذا كاشفها بالجمال، صارت أحوالها عطشا في عطش، فكشف الجلال يؤدي إلى الغيبة، وكشف الجمال يؤدي إلى الصحو»[4]، ومن هنا تتحول دينامية الكشف إلى نشاط مكثف تمتزج فيه معاني الحضور والغياب، الفصل والجمع، الفصل والوصل...الخ.

[1]- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص287.

[2]- نفسه، ص287.

[3]- عبد الحق منصف، أبعاد التجربة الصوفية، ص31.

[4]- أحمد بلحاج آية راهام، الرؤية الصوفية للجمال ومنطلقاتها الكونية وأبعادها الوجودية، المطبعة والوراقة الوطنية، مراكش المغرب، ط1، 2008، ص111.

لقد هيمنت على النفري – في هذه المناجاة- مكاشفات الجلال، فراح يستحضر كلّ العلامات الدالة عليه، مثل (التماجيد، المحامد، السُّبحات، القدرة، القوة، السلطان، الكبرياء، العزّ، القدس، الأنوار، الظل، البر، الفضل، الإحاطة، الصمدية، الرحمانية...الخ).

هكذا تتواتر أوصاف العرش، ليتوتر معها حال الهيبة، يستغرق النفري في استشعار معاني الجلال حتى لكأنه يأنس بهيبة الله وهو يشهد جماله في جلاله.

ومن ثمّ يسترسل في إجلال ذات الله تعالى، على مستوى المقاطع العشرة المكونة لهذه المناجاة، ممجدا وحامدا ومسبحا ومثنيا، فيزداد شعور المناجي بالهيبة كلما ازداد تمثله لقداسة المناجى، وهو في ذلك كله إنما ينطلق من أسماء الله الحسنى، وصفاته العلا، وبخاصة ما كان دالا منها على الكبرياء والعظمة، أو دالا على التفرد الفضل (العزيز، الأول، السبوح، القدوس، الكريم، الرحمن، الصمد، العليم، القادر، القويّ، المتكبر...).

من المحطات البارزة في هذه المناجاة، وقوف المناجي وقفة خاصة عند معاني التسبيح والمحامد، والأذكار الموصولة بعالم نوراني شفاف هو عالم الملائكة الذين انقطعوا إلى ذكر الله وانشغلوا بتمجيده على نحورائع من استحضار الهيبة إزاء الجلال الإلهي وهم كما وصفهم ربّ العزة ﴿ فَإِنِ ٱسۡتَكۡبَرُواْ فَٱلَّذِينَ عِندَ رَبِّكَ يُسَبِّحُونَ لَهُۥ بِٱلَّيۡلِ وَٱلنَّهَارِ وَهُمۡ لَا يَسۡـَٔمُونَ ۩ ﴿٣٨﴾ ﴾[1].

لم يكتف المناجي -في هذه المناجاة- بأسلوب التكرار بوصفه سمة أسلوبية مهيمنة، بل استعان بأسلوب النفي، في المقطع الرابع، بدليل إثباته من خلال تكراره، وتوكيده بلفظه "أبدا"، ويمكن أن يصوغ هذا المقطع كتابيا بالشكل الآتي:

« اللّهم إني:

- أسألك بظلك الذي يضحى أبدا

[1]- فصلت: 38.

- وأسألك ببرك الذي لا يجفوأبدا
- وأسألك بفضلك الذي لا ينفذ أبدا
- وأسألك بوجهك الذي لا يبيد أبدا»[1].

وقد اضطلع النفي –هنا– بوظيفة بؤرية، قوامها نفي النقص من جهة الظاهر، وإثبات الكمال من جهة الباطن، وهوكمال ينسجم مع السياق الواصف لجلال الله تعالى، وبذلك يكون التفاف هذا المقطع برمته حول نواة أساسيّة هي كمال الجلال، وبديهي أن يبادر في مستهل هذا المقطع، إلى الحديث عن ظل الله الذي يعنى كنفه[2] مما يستدعي الحماية والرعاية الخاصين، وهو كنف لا يزول، ولا يتوقف من به عن العطايا الهبات أبدا.

أمّا في المقطع الخامس، فإن المناجي يُبدي عجزه التام، وفي المقابل فهو يتعلق بربّه، تعلق المستيّقن بتعاليه المطلق فهو تعالٍ موصول بالغيب، (تعال غيبي)، فالله استأثر بعلم الغيب وحده، وبكمال العلم وحده، حتى فيما يتعلق بأسمائه وصفاته، فالأسماء مخزونة على كل علم "ظاهر" و"مخزونة" عن كل علم "باطن"، هذا من جهة الغيب، أما من جهة ثانية، فهو تعال موصول بالقدرة (تعالي، اقتدار)، وهي قدرة تعجز كل شيء، إذ لا يعجزها شيء، فلا الأسماع ولا الأبصار، ولا حتى الأرض السماوات بثابتة إزاء جلال الله في كمال اقتدراه واقتدار كماله، ولذلك وردت مثل هذه الصيغ "لا تستطيعها الأسماع" و"لا تثبت لرؤيتها الأبصار" و"لا تحملها السماوات والأرض" في شكل أسلوب النفي من خلال الأداة "لا" إمعانا في إبداء العجز البشري أمام جلال وجه الله، وعظيم سلطانه، وهو الفضاء المهيب الذي تبدّى تباعا في المقاطع: السابع، الثامن، التاسع والعاشر وبخاصة في المقطع العاشر والأخير حين أعلن استسلامه المطلق لجهله بأسماء الله الأخرى التي استأثر بها سبحانه

---

[1]– محمد بن عبد الجبار النفري، كتاب النطق والصمت، نصوص صوفية.... المناجيات، الديوان، ص82.

[2]– يُنظر: مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، معجم القاموس المحيط، ص826.

وتعالى في علمه أوخزنها في كتبه أوفي قلوب أنبيائه، فالأنبياء هم أشد الناس معرفة بالله، وأشدّهم إجلالا له.

إنّ شعرية الخطاب في مناجاة "العرش" إنما تكمن أساسا في قدرة "النفري" على ابتداع لغة كاشفة، يمكنها أن تحدث رعشة الهيبة في نفسية القارئ بما تستحليه من معاني الجلال الذي يفيض جمالا مؤنسا، كما يفيض كمالا محيّرا، ذلك أن نفسية المناجي ذاتها، تحيا إزاء جمال الجلال في سكينة ووقار لكنها سرعان ما تطير شعاعا تنفطر انفطارا أمام كمال هذا الجلال، وقد عبّر بعض الشعراء الصوفيين عن هذا المعنى، بقوله:

ولقد خلوت مع الحبيب وبيننا   سرّ أرق من النسيم إذا سرى

فدهشت بين جمـــاله وجلاله   وغدا لسان الحال عني مخبرا[1].

وفي السياق نفسه يقول ابن عربي:

اشتاقه فإذا بــــدا   أطرقت من إجلاله

لا خيفة، بــل هيبة   وصيــانة لجماله[2]

وهيبة الجلال وأنس الجمال هي الثنائية الكبرى التي تهيمن على معظم الخطابات الـصوفية شـعرها ونثرها.

ب. إيقاع الغياب وأفق اللاوصول :

استطاع النفري أن يتوغل في الكشف ،وأن يصنع من خلال هذا التوغل حركية إيقاعية رتيبة فرضتها مستلزمات الغياب ، حيث هيمن معجم لغوي خاص منسجم مع طبيعة هذا الغياب ، من ذلك (العرش ، شموس القدس ، معاقد العز ، الوجه ، علم الباطن ، سُجات القدس ، قدس السُبحات ، الأسماء المخزونة ، تماجيد العز ، محامد الأزليّة ...)

[1]- عبد الكريم القشيري، الرسالة القشيرية، ص181.

[2]- محمود محمود الغراب، الحبّ والمحبة الإلهية، ص108.

وهي كلها من متعلقات العرش ، هذا العرش الذي هو غيب مطلق ، لكن المناجي في مقابل ذلك يؤمن به إيمانا مطلقا ، وهذا ما جعل الخطاب يتستأثر بهذين الوجدتين البؤرتين (العرش ، الأسماء) كان إيقاع الغياب ظاهرا في تواتر صيغة السؤال (أسألك بـــ ..) التي تواترت أكثر من أربعين مرة ، من بينها عشر مرات جاءت فيها مؤكدة بأداة التوكيد (إنّ) على النحو الآتي : (إني أسألك بـــ ..) وهي الصيغة التي أهلتّها لتكون بداية استهلالية في كل مقطع من المقاطع العشرة للمناجاة هكذا كان إيقاع الغياب دلاليا ، تحكمت فيه طريقة توظيف المعجم اللغوي ، مما أفرز شعرية خاصة يمكن أن تسميها شعرية الإلحاح ، إلحاح في السؤال وإلحاح في تعداد صفات المسؤول (الله) من خلال تعظيم عرشه والتنويه بأسمائه العُلا .. وبالتالي فإن الغياب يتحدد في الآتي :

الغياب ← غياب ماهية " العرش "
الغياب ← غياب " الأسماء" التي استأثر بها الله في علم الغيب
الغياب ← غياب ماهية " السؤال "

إن عدم " تحديد ماهية للسؤال ، إنما يرجع لاستحالة تحققه تماما كاستحالة إدراك ماهية (العرش والأسماء) ، وعلى الرغم من ذلك ، يمكننا ـــ بناء على الوضع السيميائي القائم ـــ أن نقارب ما يبتغيه المناجي من السؤال ، وأن نُلخص ـــ في السياق نفسه ـــ مضمون المناجاة في الآتي

« اللهّم إني أسألك

بنور عرشك

وبجلال وجهك

وبعظيم سلطانك

وبأسمائك التي استأثرت بها في علم الغيب عندك

أن تُنعم عليَّ بالوصول إليك »

نعمة الوصول ـــ إذن ـــ هي منتهى غاية العارفين على مختلف مشاربهم ، وبخاصة عند النفري الذي تؤطر معظم كتاباته ثنائية (عبد ـــ ربّ) ، وهي الثنائية التي « تتمحور حولها رؤيته للوجود ، وتنشأ عنها لغة حوارية ترفع من بين " الأنا" و" الأنت" حُجب الأشياء ، يقول : « يا عبد اقصدني وتحقق بي ، فإن الأمر بيني وبينك »[1] هكذا أراد النفري في مناجاته أن يجعل الأمر بينه وبين الله ، وأن يترك مساحة للصمت ليعبر من خلالها عن معاناة القاصد ، وهوما لم تسعفه إيّاه مساحة النطق لأنها محدودة ، وقاصرة ، وبالتالي يتحول المشهد كله إلى موقف رمزي خالص بجميع عناصره ودلالاته ولحظاته ، « لأن التعبير عن المجرد لا يمكن أن يتم إلا داخل بنية الرمز فهومعبرها وكاشفها الوحيد»[2] ومن ثمّ محاولة التخفيف من حدة ذلك الأفق الصادم: أفق اللاوصول .

إن أفق اللاوصول هوالمقابل الحقيقي للغياب المطلق حيث ينتقل الصوفي من مقام المعرفة إلى مقام الحيرة ،أين يدرك ضآلة ذاته وضآلة معارفه ، فـــ « ليست الذات سوى ذرة بسيطة أمام اختلاف التجليات والاعتقادات »[3] .

وهذا الإدراك نفسه ، هوما يفتح مدارات متجددة للمعرفة منسجمة مع توالي التجلّيات الإلهية والحقيقة أن المعرفة الصوفية ـــ ابتداء ـــ هي معرفة لا متناهية لأنها تشتغل على مدى كشفي غير محدود قوامه عالم الغيب المليء بالأسرار ، ومن هنا كانت التجربة من جنس هذه المعرفة « تجربة انعتاق من الأعراف وتجاوز للحدود ، يختبر فيها الصوفي الانفصال عن عالم الأرض والإنسان ، والاتصال بعالم السماء »[4] وهواختبار تعتريه عوائق جمّة وعقبات متوالية .

---

[1] سعاد الحكيم، عودة الواصل ، ص 104

[2] محمد زايد ، أدبية النص الصوفي ، بين الإبداع النفعي ، والإبداع الفني ، ص 225

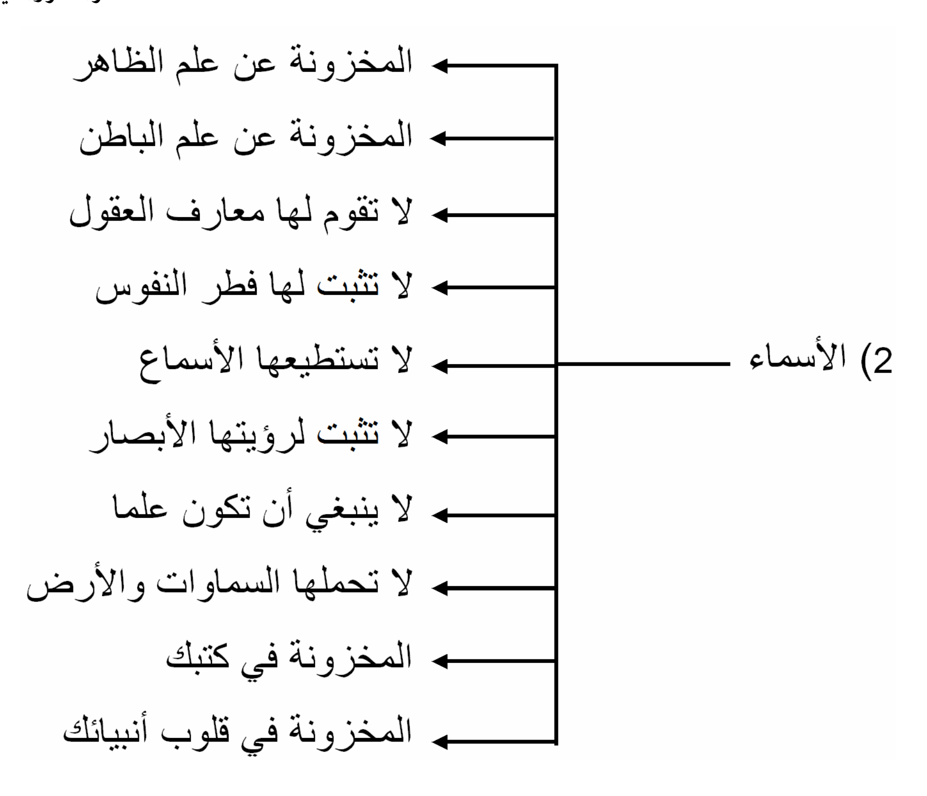
[3] عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية ، ص 36

[4] لطفي فكري محمد الجودي ، النص الصوفي بوصفه أفقا تأويليا ، قراءة في تجربة التأويل الصوفي عند محي الدين بن عربي ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط01 ، 2011 ، ص 85

لقد لجأ النفري إلى المناجاة بوصفها بديلا عرفانيا لقلق الذات وتوترها ، وهوما انعكس في ذلك الإلحاح المتواصل الذي وجّه الخطاب وجهة غير مألوفة انعدمت فيها الأساليب الطلبية ، التي هي من صميم فن المناجاة .

لم تكن مقصدية النفري في مناجاة " العرش" الإفصاح عن طلب محدد بقدر ما كانت إفصاحا عن تتريه الله تعالى وتعظيمه وإجلاله بالحديث عن عرشه وأسمائه وهي من علامات الغياب التي يمكن توضيحها في الآتي:





ومن خلال هذا الاستقصاء التنزيهي يرغب النفري في أن يعرج إلى " القرب القريب " وهو« قرب معنوي ... هو قرب محبة ورضا ، قرب مكانة لا مكان »[1] ، لكن هذا العروج لن يبلغ منتهاه ،والمانع في ذلك هو مظهر الجلال الإلهي الذي يجلب الهيبة لدى الصوفي « ويجذر فيه الإحساس بالمحدودية ومشاعر النقص » [2] ،

ولذلك لم يتجرأ النفري ــ في هذه المناجاة ــ على تحديد طلب معين ، ولو لمرة واحدة ، وإنما اكتفى بالاقتراب من عتبات الحضرة ، ممجدا ومعظما ومنزها ، وهذا المنحى الخطابي هوالمهيمن على مناجيات أخرى مثل : مناجاة " الفرقان "[3] ومناجاة " الحمد "[4]، اللذين اختفت فيهما الأساليب

[1] سعاد الحكيم ، مقدمة كتاب الأسرار إلى المقام الأسري لمحي الدين بن عربي ، تحقيق سعاد الحكيم ، د ، ندرة للطباعة والنشر بيروت ، ط01 ، 1988 ، ص 24

[2] عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية ، ص 225

[3] ينظر : محمد عبد الجبار النفري ، كتاب النطق والصمت ، ص 75-76- 77

[4] ينظر : نفسه ، ص 79 – 80 – 81

الطلبية تماما ، وكأن المناجي مستغرق في مكاشفات الجلال ، فلا يقوى إلا على التمجيد والتعظيم وهوما ينسجم مع الأساليب الخبرية التي ترفع المعنى من التقييد إلى الإطلاق ، فتظهر عظمة المخاطب (الله) في مقابل ضآلة الذات ووحشتها

ج. إستراتيجية السؤال في المناجاة " الاستجارة "

سلك النفري مسلكا مغايرا في مناجاة " الاستجارة" خلافا للمسلك الذي اتخذه في مناجيات أخرى مثل مناجاة " العرش" ومناجاة " الفرقان" ومناجاة " الحمد " التي انبنت كل مقاطعها على التعظيم والتتريه

بينما كان حضور السؤال ـــ في شكله الطلبي ـــ لافتا في هذه المناجاة ، بل جعله إستراتيجية للوصول والقرب ، ولعله في ذلك أراد تمثل قوله تعالى ﴿ وَإِذَا سَأَلَكَ عِبَادِى عَنِّى فَإِنِّى قَرِيبٌۖ أُجِيبُ دَعْوَةَ ٱلدَّاعِ إِذَا دَعَانِۖ فَلْيَسْتَجِيبُواْ لِى وَلْيُؤْمِنُواْ بِى لَعَلَّهُمْ يَرْشُدُونَ ﴿١٨٦﴾ ﴾[1]

إن الالتجاء إلى الله القريب المجيب ، لهو أيسر السبل في تحقيق معنى (العبادة // العبودية)

وفي ضمان سيرورة السلوك العرفاني ، حتى يتم الوصول في أبهى تجلياته ، ولا يتم ذلك إلا لمن صفا قلبه وتحقق صدقه

ولهذا ركز النفري في خطابه المناجياتي على عبارة مفصلية « فأجرني إنما المجار في ظلك »[2]

ومن كان في جيرة الله فلا يخيب أبدا ، وبالتالي فكل العبارات الأخرى المتعلقة بالسؤال ، إنما تدخل في الاستجارة (المجار) ، ومن مفردات العبارات الواردة في هذا السياق (الهداية ، الثبات ،التأييد ، الحنان، الحياط، العفو، الولاية ، الكنف ....)

والتواصل على هذا النحوـــ من خلال إستراتيجية السؤال ـــ هو ما يسمح بالخروج من عذابات (الحيرة ، والتيّه ، واليأس ...) الواردة في قوله :

---

[1] البقرة ، الآية 186

[2] محمد عبد الجبار النفري ، النصوص الكاملة ، ص 504

« إلهي ! يئست الأرواح ....» [1] ، والولوج في عالم أثيري شفاف هوعالم (الأنوار ، الفضل ، العفو، الحنان ، الولاية ، الظل ... الرحمة ...) والتي ورد معظمها في ختام المناجاة ، وهي قوله :

« إلهي ! افسح لقلبي في أنوار معارفك ،وزّكه بالإخبات لقدسك ، وتولّه في كل ما قبلته بجميل ولايتك، واكنفه أين توجهت همومه بابتغاء مرضاتك »[2]

وهذا الختام ليس هوالصورة النهائية للسؤال ، بل هوامتداد لمسارات سابقة وانفتاح على مسارات لاحقة ، تتجدد بتجدد عتبات الوصول ، وحتى نتحسس شيئا من هذا الامتداد فلا مناص من استحضار نص المناجاة كما ورد على لسان النفري :

« إلهي ! أرني مشهودات صنعك في مسخرات أمرك تجري بإجرائك في قدرتك ، لا يرجع بها إلى معنوية في نفاذ قدرتك ، ولا تستقل بآلة من دون تربيتك وجعلك

إلهي! أسلمت العدد أربابها يوم قيامك ، وفارقت المعارف عارفيها يوم كلامك ، ونادى السعداء برحمتك : (أجرنا من عذابك) ، ونادى الأشقياء أن : (يا ويلنا من حلول نكالك)

إلهي ! تقاصرت العلوم إلى حجبها عن درك علمك ، وعكفت الإدراكات على مبالغ حدودها من دون معرفتك ، فأين تبلغ العلوم إلا إلى مبالغها من أمرك ؟ وأين تبلغ المعارف إلا إلى مبالغها من حكمك ؟

إلهي ! جاءت الهمم في إدراكك ، فلا ذكرى لها إلا بمدائد أنوارك ، وتاهت العقول عن درك صفاتك ، فلا مسلك لها إلا بدليل إخبارك !

إلهي ! يئست الأرواح من التوجه إليك بجواهرها ، وعميت الجواهر عنك ، فلا إدراك لها في مناظرها

إلهي ! أرني بينتك في كل موعظة ، واهدني لنورك في كل قيوميته ، حتى أرى حولك قائما بإظهارك ، وقوتك ، مستولية بأسباب مشيئتك ، فلا أضل عن قصدك ، ولا أحيادلعوى عن إصابة سبلك

[1] محمد بن عبد الجبار النفري ، النصوص الكاملة ، ص 503

[2] نفسه ، ص 504

إلهي ! أنت الملك ، فلا ملك لأحد من دونك ، وأنت القادر ، فلا مشترك لأحد في قدرتك ، بدأت بعلمك وكلامك ، وتعيد بعلمك وكلامك ، اسألك ثبتا بهديك وتأييدا ببسط حنانك

إلهي ! أعوذ بك أن أخْترم من دون معرفتك ، وأن أحاد عن الصراط الهادي إليك ، أسألك بإذنك فأجرني ، إنما المجار في ظلك ، وحطني إنما الحياط في التسليم لأمرك

إلهي ! أنت خلقتني من الضعف ، وأنت يا ربّ ربيتني بألطف اللطف ، وأنت سويتني رجلا بقدرتك ، وأنت رزقتني ، ووقت أجلي بحكمتك ، وأنت الذي مبادئ أمري عن إرادتك ، ومراجع أمري إلى مشيئتك ، فأما مقلّبك إن أحسنت فبفضلك ، وإن أسأت فعلي نفسي إلا أن يجيرني عفوك

إلهي ! أفسح لقلبي في أنوار معارفك ، وزكّه بالإخبات لقدسك وتوله في كل ما قلبته بجميل ولايتك ، واكنفه أين ما توجهت همومه ، بابتغاء مرضاتك» [1]

إن الملاحظة الأولى التي يمكن تسجيلها ، بعد قراءة هذه المناجاة ، هي قدرة النفري على سبر أغوار نفسه ، فأظهر ضعفها وعجزها في مشهد يكاد يكون دراميا ، وفي مقابل ذلك استعرض بنور اليقين صفات المناجى في قوته وقدرته ورحمته وعفوه

كما استطاع من خلال ذلك أن ينقل لنا تجربة ذوقية فريدة ، هيمنت فيها جميع معاني التبتل والابتهال والإخبات ، وهو بهذا الحس العرفاني « يكشف عن شاعريته التي نلمسها أيضا في المواقف ، فالشعر هنا يكمل النثر ، وكأن أحدهما امتداد للآخر »[2]

وهذا التداخل (الشعري ــ النثري) هو ما يُميز مناجاة النفري ويمنحها شعريتها (شاعريتها) الخاصة ، وذلك ما نرى تجلياته ــ في مناجاة الاستجارة ــ على النحوالآتي :

---

[1] محمد بن عبد الجبار النفري ، النصوص الكاملة ، ص 503-504 ، وينظر : محمد بن عبد الجبار النفري ، كتاب المنطق والصمت ، ص 73-74 ، وقد اعتمدنا على المصدرين معا لتدارك بعض الأخطاء المطبعية

[2] جمال أحمد سعيد المرزوقي ، فلسفة التصوف ، محمد بن عبد الجبار النفري ، ص 52

أ- **موقف توتر الذات العاجزة** : يبتدئ النفري مناجاته بالنداء الإلهي (إلهي!) وياء المخاطب المضافة إلى لفظ الجلالة ، هي بمثابة مؤشر حقيقي في تحديد طبيعة العلاقة بين (المخاطب / المناجي) وبين (المخاطب / المناجَى) ، وهي ـــ بلاريب ـــ علاقة النسبي بالمطلق ، والزائل بالدائم ، والعاجز بالقادر وهنا ندرك إصرار النفري على استفتاح كل مقطع من مقاطع المناجاة بذلك النداء الإلهي كأنه يريد أن يمنح الموقف قداسة خاصة ، هي جزء من قداسة المنادَى في تعاليه المطلق.

على هذا الأساس بادر منذ الوهلة الأولى إلى طلب (الرؤية / الرؤيا) من خلال فعل الأمر (أرني) ، وهوأول فعل طلبي يتصدر الخطاب في مناجاة الاستجارة ، ولعله من خلاله أراد أن يُفعّل الموقف بالاستزادة من اليقين والثبات ، ومن ثمّ إدراك حقيقة التوحيد الخالصة ، ففي قوله :« أرني مشهودات صنعك...»[1] إقرار بالتوّق إلى المزيد من السكينة والطمأنينة ،وهوما يحيلنا مباشرة إلى الطلب نفسه الذي سأله سيدنا إبراهيم ـــ عليه السلام ـــ كما ورد في قوله تعالى : ﴿ وَإِذْ قَالَ إِبْرَٰهِـۧمُ رَبِّ أَرِنِي كَيْفَ تُحْيِ ٱلْمَوْتَىٰۖ قَالَ أَوَلَمْ تُؤْمِنۖ قَالَ بَلَىٰ وَلَـٰكِن لِّيَطْمَئِنَّ قَلْبِيۖ ﴿٢٦٠﴾ ﴾[2].

إذن فالغاية من رؤية هذا الدليل البيّن ، أو هذا المشهود على تعبير النفري هو اطمئنان قلب سيدنا إبراهيم فاستجاب الله لطلبه .

إن طلب الرؤية (آية ، أوآيات كونية) هواستمرار لفعل (الرؤيا) وتأكيد عليها ، وتعميق لمستلزماتها ، فالرؤية ظاهر والرؤيا باطن ، والقدرة على استيعاب الجدل القائم بينهما هوالكفيل وحده على فهم الذات وإدراك آليات اشتغالها في هذا الكون الفسيح الذي لا حدود لاتساعه .

كما هو معلوم «فالباطن لا حد لتشكلاته فهو الأصل وهو النور لا يخضع لتحددات الظاهر بل هـــو الذي يفسر الظاهر ويوضحه »[3] ومن هذا المنطلق أدرك النفري أن هذا الباطن النوراني هو«الحقيقـــة

[1] محمد بن عبد الجبار النفري ، النصوص الكاملة ، ص 503

[2] البقرة ، الآية 260

[3] سهير حسانين ، العبارة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، ص 34

التي لا تدرك إلا بالبصيرة ولا يتم الوصول إليها إلا بحركة عبور متعبة هي محاولة استبطان البنية الرمزية للعالم والتقاء إلى حقائق الأشياء واختراقها باعتبارها حجبا نحو حقائق أخرى»[1] ولذلك كان سؤال (الرؤية / الرؤيا) مكررا مرتين في المقطع الأول والمقطع السادس من هذه المناجاة وهو سؤال مزدوج ظاهره متعلق بالرؤية (من خلال البصر) وباطنه متعلق بالرؤيا (من خلال البصيرة) ففي قوله:

«**أرني مشهودات صنعك في مسخرات أمرك** »[2] تحديد للرؤية البصرية الموجهة.

أما قوله :

«**تجرى بإجرائك في قدرتك ....ولا تستقل بآلة (سبب) من دون تربيتك وجعلك** »[3] فهي توصيف للرؤية بالبصيرة، أين يستقر مؤشر التوجيه فيتحقق بالتالي الثبات واليقين

والأمر نفسه بالنسبة لسؤال الرؤية الذي صاغه في قوله :

« **أرني بيّنتك في كل موعظة** .... »[4] والغاية من هذا السؤال حدده الحرف "حتى "الذي يفيد – هنا– انتهاء الغاية وهوما ورد في قوله :

«**حتى أرى حولك قائما بإظهارك وقوتك مستولية بأسباب مشيئتك فلا أضل عن قصدك ولا أحتجب بالدعوى عن إصابة سبلك** »[5] لكن هل تنتهي الغاية لينتفي السؤال ؟!، والجواب في هذا المقام يتوقف على الفاء السببية وما تلاها من طلب ضمني ،ثم واو العطف وما تلاها من طلب ضمني ، آخر متعلق بالأول ، ومن ثم بروز تعالق رؤيوي بين الطلبين يمكن توضيحه في الآتي :

[1] آمنة بعلي ، تحليل الخطاب الصوفي ، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص 261

[2] محمد بن عبد الجبار النفوي ، النصوص الكاملة ،ص 503

[3] نفسه ، ص 503

[4] نفسه ، ص 504

[5] نفسه ، ص 504

طلب رؤية البيّنة ⟸ رؤية حَوْلِ الله وقُوَتِهِ ⟸ انتفاء الضّلال وانتقاء الاحتجــاب (فــلا أضل...، ولا أحتجب...)

إن تحقيق مثل هذه الأهداف السامية ، يتوقف على نفسيّة المناجي ، ومدى قدرته على التكيف مــع هذا البعد الرؤيوي الذي يخترق حجب الأشياء «ففي منظور النفري أن الإنسان لا يبلغ إلى أصــالته وغاية اكتمالها إلا بالرؤيا التي تفضي إلى «مناظر القلوب »[1] وهذا ما سعى مخلصا لتحقيقه بكل أنواع المجاهدات والمكاشفات ، وعندها «سيكون الكشف الصوفي حركة متوترة بين الفصل والوصل ، بين المعرفة وغيابها، إنه محاولة للانخراط في حقيقة الخيال الوجودي»[2] .

ولهذا يعلن النفري ـــ صراحة ـــ في إحدى مواقفه عن زوال هذا التوتر الوجودي شريطة أن يتم فعل الرؤيا حيث يقول :

« **وقال لي : إذا رأيتني استوى الكشف والحجاب** »[3]

ولهذا يعلن النقري – صراحة – في إحدى مواقفه عن زوال هذا التوتر لوجودي شريطة أن يتم فعل

يزداد الموقف توترا عندما يستحضر المناجي مشهد البعث يوم القيامة وهو موقف الحساب والجــزاء، أين يكتسي معنى (الاستجارة / الإجارة) دلالة خاصة إذ هو الفيصل – في هذا اليوم المشهود – بين السعداء والأشقياء فقد ورد في القرآن الكريم بعض الآيات الدالة على هذا المعنى منها قولــه تعــالى

[1] يوسف سامي اليوسف ، مقدمة للنفري ، ص 70

[2] عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية ، ص 25

[3] محمد بن عبد الجبار النفري ، المواقف والمخاطبات ، ص 118

:﴿ قُلْ مَنْ بِيَدِهِ مَلَكُوتُ كُلِّ شَيْءٍ وَهُوَ يُجِيرُ وَلَا يُجَارُ عَلَيْهِ إِن كُنتُمْ تَعْلَمُونَ ﴿٨٨﴾ ﴾[1] وقولـــــه سبحانه : ﴿ قُلْ أَرَءَيْتُمْ إِنْ أَهْلَكَنِيَ ٱللَّهُ وَمَن مَّعِيَ أَوْ رَحِمَنَا فَمَن يُجِيرُ ٱلْكَٰفِرِينَ مِنْ عَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٢٨﴾ ﴾[2]

وفي هذا الموقف المهيب الذي تبدو فيه الذات البشرية عاجزة كل العجز ، ينادي السعداء «برحمتك : (أجرنا من عذابك) »[3] ، بينما ينادي الأشقياء أن: (يا ويلنا من حلول نكالك)»[4]

ويترتب عن ذلك مصير كلا الفريقين ، فمصير السعداء هوالنعيم المقيم ، ومصير الأشقياء هوالعذاب الأليم ، على الرغم من أن مصير السعداء مرتبط بالأساس برحمة الله وإجارته

ولذلك ما فتئ النفري يعدد مظاهر العجز في المقاطع التالية من المناجاة حيث :

- العلوم قاصرة (أمام علم الله)
- الادراكات المحدودة (أمام عظمة الله)
- المعارف متناهية (أمام حكم الله)

وكان من نتائج ذلك أنّ :

- الهمم حائرة في الإدراك (إلا بأنوار الله)
- العقول تائهة في المعرفة (إلا بتوجيه الله)
- الأرواح يائسة من التوجه إلى الله (بما يروي الظمأ)

---

[1] المؤمنون ـــ الآية 88

[2] الملك ـــ الآية : 28

[3] محمد بن عبد النفري ، النصوص الكاملة ، ص 503

[4] نفسه ، ص 503

هذه المظاهر ونتائجها المترتبة عليها هي ما يثير هاجس السؤال في نفسية المناجي ، فتظهر بذلك معاني التذلل والاحتياج التي تستقطبها عبارة :

«أسألك بإذنك فأجرني ، إنما المجار في ظلك »[1] وتتفرع عنها مجموعة من الصيغ الطلبية المباشرة تمثلت في الآتي[2]: .

1- اهدني لنورك ... فلا أضل .. ولا أحتجب ....

2- أسألك ثبتا بهديك ..

3- وتأييد ببسط حنانك ...

4- أعوذ بك أن أخترم ... وأن أُحاد ...

5- حِطني إنما الحياط في التسليم لأمرك .

6- .... إلا أن يجيرني عفوك .

7- افسح لقلبي في أنوار معارفك ....

8- زكّه (قلبي) بالإخبات لقدسك ......

9- تولَّهُ (قلبي) في كل ما قلّبته بجميل ولايتك ....

10- اكنفه (قلبي) أينما توجهت همومه بابتغاء مرضاتك .....

---

[1] محمد بن عبد النفري ، النصوص الكاملة ، ص504

[2] ينظر : نص المناجاة كاملا في المصدر نفسه ، ص 503 -504

وكل هذه الصيغ على اختلاف في تموضعها النصي مرتبطة أشد الارتباط – كما أسلفنا – بنـــواة مركزية هي (الإجارة / الاستجارة) التي من معانيها الجامعة النجاة والمنعة ، والأمـــان ، والإنقـــاذ والملجأ[1] .

هكذا يخاطب المناجي ربه طالبا أن يحيا في كنف الله ، حيث الأمان والمنفعة والحفظ ، وبذلك ينتقل من العدم إلى الوجود الحقيقي ، فيعرف الله حق معرفته ، ويقدّره حق قدره ، وقد عبّر النفري عـــن حقيقة العدم بوصف بليغ هو"الاخترام " ويعني الانفصام والانقطاع والانشقاق[2] واختـــرام الـــشيء يجعله مشوها وتافها ومعزولا ، وبالتالي فاخترام النفس ينقلها من الوجود إلى العدم ، وكذلك الأمـــر بالنسبة للمحجوب عن معرفة الله تعالى .

وحتى يتجنب المناجي فعل الاخترام (الاحتجاب) ، فلا ملجأ له إلا الله ، فهوملاذه وعياذه، ومـــن سلّم أمره إلى الله أجارة الله . ولهذا هيمن على النص معجم خـــاص تتقاسمـــه دلالات الاســـتغاثة والتسليم ، مردهما عجز الذات العارفة وتوترها .

ب. موقف التعظيم والتسليم :

يعمد النقري في مناجاة " الاستجارة " عن قصدية واضحة إلى إظهارها عظمة المناجى، وهـــو مـــا عكسته مشاكلة الاختيارات اللغوية للدلالات ، حيث ترق اللغة أو تشتد تبعا للمغالبة الواضحة بين حالي الأنس والهيبة .

تواترت في النص مجموعة من صفات المناجى غلبت عليها دلالات التعظيم ، وهي في جميعها مؤكدة بتثبيت الضمير " أنت " ، أو بإضافة كاف المخاطبة الدالة عليه ، وهو ما يمكن ملاحظته في الآتي :

---

[1] ينظر : محمد بن يعقوب ، الفيروز أبادي ، معجم القاموس المحيط، ص 382

[2] ينظر ،نفسه ، ص 365

1- أنت الملك ....

2- أنت القادر .....

3- أنت خلقتني .....

4- أنت يا ربّ ربّيتني .....

5- أنت سويتني ......

6- أنت رزقتني ......

7- ووقّت أجلي ..

8- أنت الذي مبادئ أمري عن إرادتك ، ومراجع أمري إلى مشيئتك . وأما ما اتصل بكـــاف المخاطبة فقد ظهر في :

1) صنعك
2) أمرك (مرتان)
3) إجراؤك
4) قدرتك (03 مرات)
5) تربيتك
6) جعلك
7) قيامك
8) كلامك (03 مرات)
9) رحمتك

14) بيّنتك
15) حولك / قوتك
16) مشيئتك (مرتان)
17) هديك
18) حنانك
19) ظلك
20) حكمتك
21) إرادتك
22) فضلك

10)	عذابك	23)	عفوك
11)	نكالك	24)	حكمك
12)	علمك (3 مرات)	25)	قدسك
13)	أنوارك / نورك	26)	ولايتك

ونخلص من هذه التعبيرات إلى نتيجة واضحة تتمثل في هيمنة الضمير " أنت" إذ استغرق حضوره " منفصلا" سبع مرات متتالية ، وأكثر من خمسة أضعاف ذلك في شكله " المتصل " على هيـــأة مضاف إلى مضافات هي في مجموعها دلائل القوة والقدرة (علم ـــقدرة ، صنع ...)

هذا الحضور القوي لـــ (الأنت) ، هو في المقابل امحاء لـــ (الأنا) ، حيث (الأنـــا) لا تمثـــل إلا كينونة صغرى ضعيفة عاجزة أمام الوجود الإلهي المطلق المتعالي في قوته وقدرته

يقوم التكرار كما ورد في الأنساق النصية السابقة بتفجير الطاقة الإيحائية الكامنة في الخطـــاب ، وهو ما انعكس في ذلك الموضع الاستغاثي الحاد الناتج عن همّين أساسيين :همّ معـــرفي مـــرتبط بحقيقة السلوك ، وهمّ ما بعد معرفي مرتبط بالمصير المفزع والمجهول ، ومن هنا يبادر المنـــاجي إلى الاسترسال في سرد علامات التعظيم (أنت الملك / أنت القادر ..) مشفوعة بعلامات التـــسليم (أنت الذي مبادئ أمري عند إرادتك ، ومراجع أمري إلى مشيئتك ...) ، ويبلغ التسليم ذروته من حيث الخضوع والخنوع في قوله « إلا أن يجيرني عفوك »

هكذا يبرز فعل (الإجارة) كقيمة مهيمنة عند المناجي الذي تنازعت وظيفته باعتباره مرسلا سمتان ، السمة الانفعالية والسمة الرؤيوية على الرغم من التعارض الشكلي بين السمتين

فالسمة الأ،لى ناتجة عن حسّ فجائعي جسّده فعل ((الاخترام)) ، أما السمة الثانية فناتجـــة عـــن تصور كشفي جسّده فعل الحيرة والتيه أي أن :

الاخترام /الاحتجاب ⟸ الفجائعية ⟸ موقف انفعالي

الحيرة / التيه ⟸ الرؤيا ⟸ موقف كشفي

فالموقف الانفعالي يدفع نحو طلب الإجارة بكل مظاهرها ، أما الموقف الكشفي فيحـــث علـــى التعظيم بكل تجلياته

والحقيقة أن الفصل بين الموقفين ذا صبغة توضيحية خالصة ، لأن نسيج العلاقة بينهما متـــداخل معقد إذ لا كشف إلا مع انفعال .

إن سيرورة الحس الفجائعي يُولد ــ بالضرورة ــ التسليم للإرادة الإلهية ، ومن ثمّ يصبح طلـــب العون والغوث ونحوهما من الله صاحب الأمر حالة إيمانية متعالية تملأ القلب طمأنينة وسلاما

انطلاقا من هذا التصور الذوقي ، يختم النفري خطابه في المقطع الأخير من المناجاة بالحديث عـــن القلب فهو محل الخير والفلاح ، إذا تولاه الله بعنايته ، وجاء الحديث في شكل أســـاليب طلبيـــة متتالية ، حرص فيها النفري على سلامة هذه المضغة النفيسة من خلال اختيار محددات الـــسؤال بدقة متناهية من ذلك (افسح لقلبي ... زكّه ... تولّه ... اكنفه ...)

ولاشك بأن ضمان الإجابة عن مثل هذه الأسئلة النوعية سيمحو فجائعية الذات ، ويسمو بها نحو آفاق واسعة ملؤها اليقين والرضا

من القضايا اللافتة ــ أيضا ــ في هذا الخطاب المناجاتي ، حضور التـــضاد بوجهيـــه الـــضمني والصريح، وهو حضور قوي يشكل ظاهرة بارزة في كتابات النفري ، حيث نصوصه « منسوجة

بإفراط من جدل الأضداد ... ومثل هذا التوكيد على التضاد هو ما يسود تراث النفري كله »[1]، لأنه يسمح بتعرية الذات ، ويكشف الضعف والعجز المتأصل فيها ، وبالتالي فالتضاد من هذا المنظور ليس تشبثا بطرف في مقابل إقصاء للطرف الآخر ، إنما هو حالة برزخية تجمع بين الوصل والفصل في شكل علاقة جدلية هي سرّ هذا الوجود

من هذا المنطلق يمكننا أن نقرأ الحديث الشريف « والذي نفسي بيده لو لم تذنبوا ، لذهب الله بكم، ولجاء بقوم يذنبون فيستغفرون الله تعالى فيغفر لهم »[2]

فالدعوة صريحة للاستغفار وبالتالي القرب من الله تعالى وليست دعوة للإتيان بالمعاصي واقتراف الذنوب ، كما قد تشي بذلك القراءة السطحيّة للحديث

إن الاستعداد الفطري في الإنسان من حيث ارتكاب الخطايا والمعاصي ،هو ما يؤزم نفسية الصوفي ويقض مضجعه ، فهو الحاجز الأكبر نحو الوصول التام والكشف الحقيقي

هكذا تتبدى أزمة النفري ، فليلجأ إلى الله مستغيثا طالبا العون والقوة ، مسلما بما أراد الله وبما حكم ، وهو في كل ذلك يستحضر ثنائية المصير (السعادة / الشقاء) وهي الثنائية الضدية المحورية التي تستقطب كل الثنائيات الأخرى الثاوية في ثنايا الخطاب ، من هنا ندرك حرص النفري على التمسك بطلب الإجارة ، فهي مفتاح الأمان والانعتاق من العبودية الزائفة ، كيف لا والمجير هو الله جلّ في علاه

ومن العبارات الصريحة التي تؤكد هذا المعنى :

« نادى السعداء برحمتك : (أجرنا من عذابك)»[1]

---

[1] يوسف اليوسف ، مقالات صوفية ، ص 48

[2] يحي بن شرف النووي ، رياض الصالحين من كلام سيّد المرسلين ، ص 451

« أسألك بإذنك فأجرني ، إنما المجار في ظلك »[2]

« فأما مقلبك ، إن أحسنت فبفضلك ، وإن أسأت فعلى نفسي إلا أن يجيرني عفوك »[3]

إن ما يبتغيه المناجي من طلب الإجارة هوالحصول على السعادة ، والسعداء مصيرهم إلى الجنّة ، وفي الجنة ينعم المؤمنون بالمنّة الكبرى والجائزة العظمى وهي رؤية الله تعالى ، فقد ورد في الحديث قول الرسول عليه الصلاة والسلام :« إذا دخل أهل الجنّة الجنَّة ، يقول الله تبارك وتعالى : تريدون شيئا أزيدكم ؟ فيقولون : ألم تبيّض وجوهنا ؟ ألم تدخلنا الجنة وتنجنا من النار ؟ فيكشف الحجاب ، فما أعطوا شيئا أحبّ إليهم من النظر إلى ربّهم »[4]

انطلاقا من هذه البشرى الثابتة بنص القرآن والحديث ، يسعى النفري جاهدا لأن يكون من أصحابها،لأنه إذا كان أقرّ بعجزه عن الرؤية في الدنيا ، فهولا يريد أن يُحرم هذه النعمة الفضلى في الآخرة ، لذلك توالت عبارات التسليم الدالة على الضعف والعجز بصورة واضحة ، مما استدعى ــ بالضرورة ــ اللجوء إلى طلب الإجارة من صاحب القوة والقدرة ، وكأننا مع المناجي وهو ينادي مستغيثا :

« حارت الهمم في إدراكك ... وتاهت العقول عن درْك صفاتك ... ويئست الأرواح من التوجه إليك بجواهها وعميت الجواهر عنك .... فأجرني بهديك وبحنانك وبلطفك وبعفوك...»[5] .

---

[1] محمد بن عبد الجبار النفري ، النصوص الكاملة ، ص 503

[2] نفسه ، ص74

[3] نفسه ، ص74

[4] يحي بن شرف النووي ، رياض الصالحين من كلام رب العالمين ، ص 457

[5] - النفري: النصوص الكاملة، ص504.

فالحيرة والتيه واليأس والعمى هي أخص خواص العجز البشري وفي المقابل فهـــدي الله وحنانـــه ولطفه وعفوه ، هي من أخصّ صفات الله تعالى الدالة على الرأفة والمسامحة ، ولا يليق هذا الفضل العظيم إلا بمن استجار بالله فأجاره.

هكذا يستقيم القصد وتتحدد الوجهة ، وتصبح تلك الثنائيات الضدية بمثابة معالم في الطريق تهدي السالكين إلى المعرفة الحقيقية ، ومن ذلك :

1) السعادة ≠ الشقاء
2) الرحمة ≠النكال (العذاب ، العقاب)
3) النور ≠ الظلام
4) الهدى ≠ الضلال
5) الكشف ≠ السر (الاحتجاب)
6) الحنان ≠ الحرمان
7) التأييد ≠ الخذلان
8) الثبات ≠ الانقلاب
9) الاتصال ≠ الاخترام
10) اللطف ≠ السخط
11) العفو ≠ الانتقام
12) الجمال ≠ القبح

13)الإخبات ≠ الاستنكاف

14)الاستقامة ≠ الحياد (الميل)

15) الفسح ≠ الضيق

16) الإحسان ≠ الإساءة(الظلم)

في هذا الأفق المتمدد من خلال فعل التضاد الذي ليس في حقيقته إلا « حجابا ينطوي على ائتلاف لا تقوى العبارة على التقاطه » [1] ، تستعيد الذات اكتشاف نفسها ، من خلال استيعاب جوهر التناقض الوجودي « لأن من طبع الشيء أن يحرض نقيضه على المجيء إلى الوجود ، وذلك وفقا لقاموس جدل الأضداد »[2] إنه الجدل الكامن في أعماق الذات ، التي تظهر « وكأنها الصخب الذي يحن إلى السكون ،ولعل هذا الحنين الدافئ الصادق أن يتضح بواسطة مقولة " الرؤيا" وكذلك مقولة " المواقف " وهما الفكرتان السيدتان في كتابات النفري كلها ، فالوقفة والرؤيا لا هدف لهما إلا السكون بجوار الله ... وما هذا السكون نفسه سوى الخلاص من عالم الخواء والتوتر المرير »[3] ، ولا يتم السكون بجوار الله إلا من خلال تحقق فعل الاستجارة نفسه ، وههنا تتبدد مقومات الصراع وتنتفي جميع مثيراته .

يجدر بنا في ختام هذه الدراسة أن نقف عند عنصر هام من أبرز مقومات البناء النصي في مناجاة الاستجارة ، ونعني به لطف الإشارة إلى النص القرآني ، مما أضفى على المناجاة شعرية خاصة جوهرها التعلق بالمطلق في المقابل الفكاك (الخلاص) من المحدود ، وهذا هو مجلى التعبير عن افتقار المناجي إلى الله واستغنائه عن السوىّ ، تمثلا لقوله تعالى ﴿ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ أَنتُمُ ٱلْفُقَرَآءُ إِلَى ٱللَّهِ

[1] خالد بلقاسم ، الكتابة والتصوف عند ابن عربي ، ص 215

[2] يوسف اليوسف ، مقالات صوفية ، ص67

[3] نفسه ، ص 73

وَٱللَّهُ هُوَ ٱلْغَنِيُّ ٱلْحَمِيدُ ﴿١٥﴾ ﴾[1] ولذلك فإنه « كلما كشف للفقير عن مقدار فقره إلى الله ، ازداد لجؤوه إليه وتعويله عليه فيزداد غناه عن الناس ، بل عن الخلق أجمعين ، ويرى أنهم هم الفقراء »[2] وبهذا النفس الروحاني يستحضر النفري آيات الكتاب المسطور ليدعم بها بنية خطابه المناجـــاتي ، بحيث لا يخلو مقطع من مقاطع هذا الخطاب ، وإلا وتتحـــسس في ذلـــك التوظيـــف اللطيـــف والاقتباس الدقيق للنص القرآني ، ففي المقطع الأول من المناجاة ، يتطلع النفري إلى رؤية عظمـــة الله من خلال دلائل قدرته الباهرة ففي قوله :« إلهي أرني مشهودات صنعك في مسخرات أمرك تجري بإجرائك في قدرتك .. »[3] يحيلنا إلى آيات كثيرة في دلائل القدرة ما يـــدعو إلى التأمـــل والتدبر ومن ثمّ التسليم والإخبات ، منها قوله تعالى ﴿ إِنَّ فِي خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ لَءَايَٰتٍ لِّأُو۟لِى ٱلْأَلْبَٰبِ ﴿١٩٠﴾ ٱلَّذِينَ يَذْكُرُونَ ٱللَّهَ قِيَٰمًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِى خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَٰذَا بَٰطِلًا سُبْحَٰنَكَ فَقِنَا عَذَابَ ٱلنَّارِ ﴿١٩١﴾ ﴾[4] كمـــا وردت الدلائل بتفصيل أكبر في مواطن منها قوله ســـبحانه ﴿ إِنَّ فِى خَلْقِ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلْأَرْضِ وَٱخْتِلَٰفِ ٱلَّيْلِ وَٱلنَّهَارِ وَٱلْفُلْكِ ٱلَّتِى تَجْرِى فِى ٱلْبَحْرِ بِمَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ وَمَآ أَنزَلَ ٱللَّهُ مِنَ ٱلسَّمَآءِ مِن مَّآءٍ فَأَحْيَا بِهِ ٱلْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَبَثَّ فِيهَا مِن كُلِّ دَآبَّةٍ وَتَصْرِيفِ ٱلرِّيَٰحِ وَٱلسَّحَابِ ٱلْمُسَخَّرِ بَيْنَ ٱلسَّمَآءِ وَٱلْأَرْضِ لَءَايَٰتٍ لِّقَوْمٍ يَعْقِلُونَ ﴿١٦٤﴾ ﴾[5] .

وهذه الآيات الباهرة هي دليل القدرة الإلهية وهي دليل كاف على الإيمان بالله ، ومـــن ثمّ ذكره وعبادته حتى يكون الإنسان مؤهلا للوقاية من عذاب النار .

[1] فاطر ـــ الآية :15

[2] أمين يوسف عودة ، تجليات الشعر الصوفي ، ص 119

[3] محمد بن عبد الجبار النفري ، النصوص الكاملة ، ص 503

[4] آل عمران ـــ الآية :190-191

[5] البقرة ـــ الآية :164

ومن هنا يسأل النفري ربّه أن يعينه على هذه الرؤية التأملية ليمتلأ قلبه يقينا وطمأنينة ورضا وبعد هذا المشهد الدنيوي الذي تتجلى فيه معاني الاعتبار والتدبر في ملكوت الله ، وهو مشهد مرئي محسوس ، ينتقل ـــ مباشرة ـــ في المقطع الثاني من المناجاة إلى مشهد غيبي محجوب ، هو مشهد البعث والنشور يوم القيامة ،أين يصبح الفوز الحقيقي ، والمتعة الأبدية فيمن صُرف عن النار وهو ما تؤكده الآية الكريمة ﴿ بَلَىٰٓۚ إِن تَصۡبِرُواْ وَتَتَّقُواْ وَيَأۡتُوكُم مِّن فَوۡرِهِمۡ هَٰذَا يُمۡدِدۡكُمۡ رَبُّكُم بِخَمۡسَةِ ءَالَٰفٖ مِّنَ ٱلۡمَلَٰٓئِكَةِ مُسَوِّمِينَ ﴿١٢٥﴾ ﴾[1] .

إنّه المشهد الذي تتحدد فيه مصائر الناس بين شقي وسعيد ، وهو ما عبّرت عنه الآية الكريمة : ﴿ يَوۡمَ يَأۡتِ لَا تَكَلَّمُ نَفۡسٌ إِلَّا بِإِذۡنِهِۦۚ فَمِنۡهُمۡ شَقِيّٞ وَسَعِيدٞ ﴿١٠٥﴾ فَأَمَّا ٱلَّذِينَ شَقُواْ فَفِي ٱلنَّارِ لَهُمۡ فِيهَا زَفِيرٞ وَشَهِيقٌ ﴿١٠٦﴾ خَٰلِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلۡأَرۡضُ إِلَّا مَا شَآءَ رَبُّكَۚ إِنَّ رَبَّكَ فَعَّالٞ لِّمَا يُرِيدُ ﴿١٠٧﴾ ۞ وَأَمَّا ٱلَّذِينَ سُعِدُواْ فَفِي ٱلۡجَنَّةِ خَٰلِدِينَ فِيهَا مَا دَامَتِ ٱلسَّمَٰوَٰتُ وَٱلۡأَرۡضُ إِلَّا مَا شَآءَ رَبُّكَۖ عَطَآءً غَيۡرَ مَجۡذُوذٖ ﴿١٠٨﴾ ﴾[2] ، إنه الفزع الأكبر حيث يشترك السعداء والأشقياء في الرهبة والخوف الشديد من عذاب الله وحلول نكاله ، وهو الموقف الذي عبّر عنه النفري بطريقة مفزعة منسجمة مع جلالة المشهد الذي وصفه الله بدقة واقتدار في قوله :﴿ يَوۡمَ تَرَوۡنَهَا تَذۡهَلُ كُلُّ مُرۡضِعَةٍ عَمَّآ أَرۡضَعَتۡ وَتَضَعُ كُلُّ ذَاتِ حَمۡلٍ حَمۡلَهَا وَتَرَى ٱلنَّاسَ سُكَٰرَىٰ وَمَا هُم بِسُكَٰرَىٰ وَلَٰكِنَّ عَذَابَ ٱللَّهِ شَدِيدٞ ﴿٢﴾ ﴾[3] إنه الذهول الذي يستشعره النفري بتوجس الخائف الذي يجهل مصيره وعاقبة أمره ، وهو ما عكسته الصيغ الاستغاثية التالية :

1 – آل عمران ، الآية 125.

2 هود ـــ الآية 105-106-107-108

3 الحج : 02

« ونادى السعداء برحمتك : (أجرنا من عذابك) ونادى الأشقياء أن : (يا ويلنا من حلول نكالك)» .

وذكر الرحمة في هذا السياق الغيبي جاء كونها علامة مفصلية بين السعداء الناجين من عذاب الله باستجارته لهم ، وبين الأشقياء الخاسرين الذين لا يشملهم فعل ((الاستجارة)) لأنهم ليسوا أهلا لها ، بل حتى أولئك المؤهلون لرحمة الله فإنهم لا يطلبون الدخول إلى الجنة بقدر ما يطلبون "الإجارة" من النار لأنها الهاجس الأكبر في الوصول إلى الله والتمتع برؤيته ولنقرأ استغاثة " عباد الرحمان" على مكانتهم الرفيعة عند الله ، وهم يعبرون عن ذلك الهاجس ، كما ورد في الآية الكريمة :﴿ وَٱلَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا ٱصْرِفْ عَنَّا عَذَابَ جَهَنَّمَ إِنَّ عَذَابَهَا كَانَ غَرَامًا ﴿٦٥﴾ إِنَّهَا سَآءَتْ مُسْتَقَرًّا وَمُقَامًا ﴿٦٦﴾ ﴾ [1] ، فالفعل (اصرف) يلون الدلالة بصبغة خاصة ، حيث يظهر وكأن عذاب جهنم موجه لعباد الرحمن دون سواهم ، ويأتي هذا الخطاب الاستغاثي في أعلى ذرة التذلل والطمع في رحمة الله ، ومن هذا الباب ولج النفري ، ووظف الدلالة الجامعة المانعة عبر صيغة " أجرنا .. " و" أجرني" التي تحتضن معاني الحماية والوقاية والإغاثة والمنعة والإنقاذ، كما تشتمل على معاني الرحمة اللطف والعفو...

على هذا النحومن الاقتباس القرآني ، يمعن النفري في حفز اللغة التتريهية التي من شأنها ترهين المسافة بين المناجي والمناجى ، وذلك أن التتريه « هوفصل مطلق بين المجرد والمجسد ، فالنفري تتريهي على نحولا يداني ولا يضاهي البتة ... فما من شيء جوهري في نظره إلا ما يتأبى على التحول إلى واقع محسوس ...... هو وحده ما يستحق التبجيل والتقديس » [2] ما يعني أن الاستغراق في التتريه ، هو في المقابل إظهار للتسليم التام مع التذلل والإذعان

[1] الفرقان ــ الآية : 65 – 66

[2] يوسف سامي اليوسف ، مقدمة للنفري ، ص 47

ولاشك في أن هيمنة الاقتباسات القرآنية على التشكيل الأسلوبي لهذه المناجاة ، مـــن شـــأنه أن يضاعف إحساس المناجي بمعنى عبوديته ، بكل ما في العبودية من دلائل العجز والضعف ، والفقر والنقص وأن يجعل المناجاة اعترافا أصيلا بالحاجة إلى المثال المطلق الذي تجتمع فيه كل الكمالات

وعلى هذا تغدو مناجاة " الاستجارة " خطابا رؤيويا يفر من الحجاب ويتوق إلى الكشف ، على ما بين العالمين المحدود والمطلق من البعد البعيد.)

الفصل الخامس: شعرية الفقد في مناجيات التوحيدي

1 – مظاهر الفقد والاغتراب في الخطاب الصوفي.

أ- البعد الأنطولوجي في الاغتراب الصوفي.

ب- الفقد ومسارات التحول في تجربة التوحيدي

2 – المضمرات النصية في مناجاة الغريب.

أ- بنية الحوار وتداعيات الفقد.

ب – بنية الحجاج والفاعلية التواصلية.

3- ملامح التشكيل الإيقاعي في مناجاة الشوق.

أ- إيقاع الفكرة ودلالات الفقد.

ب- اضطراب الذات والتوازنات الإيقاعية.

1- مظاهر الفقد والاغتراب في الخطاب الصوفي :

يرتبط الفقد والاغتراب بعلاقة جدلية ، ويمكن أن نتفق ــ للوهلة الأولى ــ بأن الفقد يؤول ــ في غالب الأحيان ــ إلى اغتراب ، حيث تشعر الذات البشرية بالتهميش والإقصاء ، على الرغم من تفاعلها الإيجابي مع نواميس الكون ومستلزمات الوجود ، إلا أن الرغبة الجامحة للآخر (ما هو خارج الذات) في التسلط والقهر في الإدعاء بامتلاك الحقيقة المطلقة يحول دون ذلك التفاعل، فتنكفئ الذات على نفسها وتتحول إلى وعاء من المشاعر المأساوية المريرة

وفي المقابل ، قد يتحول الاغتراب إلى فقد وبخاصة إذا هيمن على المشاعر ، وأصبح قناعة شخصية يصعب تجاوزها فيفقد الإنسان جرّاء ذلك نفسه وأهله ، وربما يفقد ــ في حالات حادة ــ عقله ، ومن هنا يصبح من السهل أن نعرف الاغتراب بأنه فقد : فقد للوطن والأحبة ، فقد للمكانة والهمّة ، فقد للقبول والذّمة ...

تزداد دلالات الفقد والاغتراب تعقيدا وتشابكا إذا ما توغلنا في صميم التجربة الصوفية ، حيث الكتابة في مجملها هي خطاب « من طبيعة متعالية لأنها ليست دنيوية صرف »[1] ، وهذا التعالي هو ما يمنح الخطاب الصوفي تميزه ، وفي هذا التميز تتجلى ملامح الاغتراب والفقد في شكل بُنى ثابتة تتمدد على مستوى النص ، ومن هنا كانت الحاجة الماسة إلى تناول هذين المفهومين من خلال الآتي :

أ- البعد الانطولوجي في الاغتراب الصوفي :

[1] عبد الله بن عتو ، مقدمة للخطاب الصوفي ، ص : 23

يُعد الاغتراب من الأنساق الرؤيوية الهامة في بناء الخطاب الصوفي، فقد أصبح فهم الوجود نفسه « مؤسسا على الاغتراب والانفصال ، وهذا الانفصال هو الذي يفسر تصور الصوفي للطبيعة والألوهية من جهة ، ولوجوده الخاص باعتباره ميلا وحركة قلقة نحو ردم هوة هذا الاغتراب الوجودي من جهة ثانية »[1] ، ولذلك فإن قلب الصوفي العارف يعيش حنينا جارفا نحو الرجوع إلى الأصل لا يعيشه غيره من عامة الناس ، فإذا ما « توغلنا في أرض الـــصوفية نجد أنفسنا أمام قلة من البشر شعرت بالغربة في هوية رتيبة موروثـــة فتمـــردت كـــالغزالي وإبراهيم بن أدهم ، وابن هارون الرشيد والشبلي ، وغيرهم ... تمردوا على هوياتهم الجاهزة وخرجوا عن مدارها بجاذبية أكبر ، هي جاذبية ذاتهم الحقيقية التي لاحت لهم بوارقها مـــن القرب القريب » [2] ، ومن هنا يظهر البعد الأنطولوجي في ماهية الاغتـــراب الـــصوفي ذي الدلالة الوجودية منذ بدء الخليقة أين تمّ « انتقال الكائنات من حالة الإمكـــان إلى حالـــة الوجود ... وإمكان الكائنات هو ثبوتها الأزلي في العالم الإلهي ... ومفهوم الوجود ـــ تبعا لذلك ـــ يطابق الظهور والتعيين في أشكال وجودية ، وذلك هو مفهوم التكوين الناتج عن الأمر الإلهي »[3].

هكذا يتحقق الوجود الفعلي للكائنات ، ويتأصل في الغربة هو غربة الروح في أرض المادة»[4] أين تتضافر معاني الشقاء والزيف والانهدام الحضاري الإنساني.

وفي مثل هذا الواقع المرير « لا ينضج شيء كما ينضج الشعور بالاغتراب وعدم الانتماء»[5]، ومن ثمّ فإن الاغتراب خصيصة ملازمة لفكر الإنسان ، وروحه يتوقف ظهورها على رفاهة

---

[1] عبد الحق منصف ،، أبعاد التجربة الصوفية ، ص 48

[2] سعاد الحكيم ، عودة الواصل، ص 61 -62

[3] عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية ، ص 54

[4] وضحى يونس ، القضايا النقدية في النثر الصوفي ، ص 180 – 181

[5] يوسف سامي اليوسف ، مقالات صوفية ، ص69

الحس وجمال الروح ، وهذا ما نلمسه في تجربة التوحيدي ، حيث « كانت غربته في طبيعته وخلقه ، في قلة المشاكل والنظير، فأصبحت غربة النفس العلوية في دنيا الطين »[1]

ومن هنا يصبح الاغتراب ممحصا لاكتشاف الذات ، وسبيلا للتوغل في تشعابتها الداخلية ، ومن ثمّ يتفجر فيها ذلك الحس المأساوي المتأصل الذي يُعزى في المقام الأولى إلى « غربة الصوفي ورحلته الدائمة وحنينه إلى أصوله الأولى التي انفصل عنها ، وذلك الحنين الممزوج بنبرة حزينة تظهر عبر كل النصوص »[2] ، وهذه النبرة الحزينة هي ما نلمسه بجلاء في نصوص " الإشارات الإلهية" للتوحيدي

في هذه النصوص تظهر وجاهة الحس المأساوي عند التوحيدي ، أين أظهر إحساسه البالغ « بالتمزق النفسي والضياع والحيرة والعجز ، وفقدان الوجهة والإحساس التام بالانسحاق ... من خلال تساؤلاته ومناجياته الذاتية الحائرة المتتابعة المعبرة عن روح قلقة معذبة ، لم تعرف يوما طعم الراحة والسكينة »[3]

لذلك لجأ إلى " المناجاة " – لكونها خطابا استغراقيا متعاليا ــ سعيا منه للاتصال بالمطلق في صفائه وتعاليه ، ومن أمثلة ذلك هذه العبارات الدّالة : « .... اللهم فسرّحنا من قيد هذه الحياة الكدرة ، ومن معاناة هذه الأحوال الوضرة ..... »[4]

« اللهم إنا عليك نقبل ، وإيّاك نسأل ، وإليك نسترسل وبك نتوسل ، ورضاك نبغي ، ورحمتك نرجو ، وعفوك نأمّل ، لا تؤاخذنا بتحريفنا في العمل ، وبتجديفنا في القول ،

---

[1] إحسان عباس أبو حيان ، التوحيدي ، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ــ لبنان ، 1956م ، ص116 – 117

[2] عبد الحق منصف ، أبعاد التجربة الصوفية ، ص93

[3] لطفي فكري محمد الجودي ، فعل الكتابة النثرية ، عند أبي حيّان التوحيدي : (قراءة في إشكالية النوع ومكونات البنية) ، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط01 ــ 2011 ، ص 94

[4] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص66

وسهّل علينا اللياذ بك ، وأفرغ على قلوبنا محبتك واصطنعنا على عينك ، ولذذنا بحـــلاوة مناجاتك ، وأهّلنا لرفع حجابك ، وأنسنا خلقك حتى لا يجرى على ألسنتنا ذكرهم بخــير يكون شاغلا عنك ، ولا بشر يكون مبعدا منك ....» [1]

« اللهم إنّا بك ــ فلا تملنا عنك ــ ولك ، فلا تسلط علينا غيرك ، وإليك فــلا تــصرف وجوهنا دونك ، إياك نرجو ونخاف ، وسواك نكره ونعاف ، وإليــك نــسعى حافــدين وجنابك نرعى وافدين ، ونعماك ننشر على الأقربين والأبعدين ، وبحقــك تتــهادى بــين المريدين والعارفين وفيك نتحيّر والهين داهين ، .... يا هذا ارحم غـــربتي في هـــذه اللغـــة العجماء ، بين هذه الدهماء الغبراء ....»[2]

يتفرد "التوحيدي " في غربته واغترابه ، إنه يطمح إلى الفرار من الأغبار أو " السّوى" بتعبير النفري ، ولا يرغب إلا في التقلب في أنوار الله والوفود على جنابه جلّ في علاه ، لـــذلك راح يسأله في يقين تام أن يسرحه من قيد الحياة الدنيا ، فليس فيها إلا الكـــدر والوضـــر (الوسخ) ، ومن باب أولى فهي الزائلة الزائفة

من هذا التوجه العرفاني صدرت رسالة الغريب[*] « التي تختزل مفهوم الاغتراب بل شموليتـــه وإضاءاته الوجودية والمعرفية والاجتماعية و النفسيّة من حياة أبي حيّان التوحيدي »[3]

ومن ثمّ فهو يُخرج الغربة من دلالتها الضيقة المحدودة إلى دلالات أرحب وأوسع

هكذا استطاع التوحيدي أن يجمع بين الاغتراب الوجودي (الانطولوجي) المتعلق بوجـــود الإنسان وكينونته من حيث الباطن الأزلي إلى الظاهر المحدث ، وبين الاغتـــراب الإدراكـــي

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 63

[2] نفسه ، ص 124

[*] ينظر = أبو حيان التوحيدي ، " الإشارات الإلهية " ص 112 ، 113 ، وسيكون نص الرسالة (المناجاة) ، موضوعا للتحليل لاحقا

[3] آمنة بعلي ، تحليل الخطاء الصوفي ، في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص99

المتعلق بحدود المعرفة في انفتاحها على العالم واستيعاب دلائل القدرة الإلهية فيه ، ولا يتم ذلك إلا بكشف الحجب الراسخة في وهم الإنسان .

ب- الفقد ومسارات التحول في تجربة التوحيدي

يمثل كتاب " الإشارات الإلهية " امتدادا نوعيا في الكتابة عند أبي حيّان التوحيدي ، فهو خاتمة حياته في التأليف ، توجه فيه بالخطاب إلى الذات الإلهية متوسلا ،متذللا ، يقول في ذلك :« أنا نطقت بهذه الألغاز ، بعد سبعين سنة ، وقد تحطمت قناتي ، وتكشمت شواتي ، وتفلّلت صفاتي ، واضمحلت صفاتي ، وبُليت لحمي وسداتي ، وفقدت شهواتي ولذّاتي، ومنيت بموت أحبتي ولداتي »[1].

تؤكد هذه المقولة مسار التحول في حياة التوحيدي الذي انعكس في ذلك التروع الصوفي ، ومثّل « إنقاذا نفسيا له أخرجه من إحساسه بالتدني ، فأصبح التذلل جزءا من ثقافته التي مثّل التصوف أحد أركانها المهمة »[2].

لكن هذا التحوّل الروحاني لم يكن نهاية الطريق ، فأجواء الفقد التي كان يعيشها ولّدت مسارات متشعبة من التوتر الدرامي ، يكمن جوهره في الصراع مع الذات والصراع مع الآخر ، طيلة سنوات قضاها ضائعا محروما شاكيا صروف الدهر .

في ظل هذا الوضع المأزوم عاش التوحيدي ساخطا متبرما حتى تملّكه « ثقافة الفقد المكتسبة من عجزه عن الزهو بسكينة نفسه وصداقتها بمعايشتها ما هو كائن ، لابّد أن تكثر الثغرات وتتضاعف الهنات ، وحينئذ تكبو المقاصد ، وتغيض التوجهات ، فتصبح القفزة الإيمانية بمثابة

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 236

[2] قيس كاظم الجنابي ، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية ، ص 207

الحل السحري لكل الأزمات »[1]، وعلى الرغم من ذلك يبقى التوحيدي مصرا على أن « يؤكد الفقد الكامن في التحقق ، كل عاطفة نعتز بها تنطوي على نقيضتها التي تُخفيها عن أنفسنا »[2] ، وهذا التضاد المبني على التناقض أحيانا هو عماد السيرورة الكونية لأنه الدافع الأكبر نحو التغيير ، والسعي الحثيث نحو الأسمى والأرقى والأفضل

بهذا الإدراك يستطيع الإنسان ــ والصوفي على وجه التحديد ــ أن يستوعب مفارقات الواقع ، وأن يستثمر إيجابية التفكير الدرامي ، ذلك التفكير « الذي لا يسير في اتجاه واحد ، وإنمايأخذ دائما في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة ، وأن كل ظاهر يستخفى وراءه باطن ، وأن التناقضات وإن كانت سلبية في ذاتها ، فإن تبادل الحركة بينها يخلق الشيء الموجب

ومن ثمّ كانت الحياة نفسها إيجابا يستفيد من هذه الحركة المتبادلة بين المتناقضات »[3]، ومن خلال هذه الرؤية الإيجابية انتقل التوحيدي إلى رحاب التصوّف معلنا توبته الخالصة ، وقد وجد غايته « في أعذب صور المناجاة ، إنه الإنسان بضعفه وآماله ، ومخاوفه وحبه ، وشوقه أمام الله ، الله في هذا التصور المطلق التنزيه كما يصوره الإسلام (وإلى من تكلّنا ونحن خلقك ؟ تولنا كيف شئت ، ساخطا وراضيا ، فقد استسلمنا وسلمنا)»[4] وهذه الصورة من أرق الصور الاستغاثية ، فيها إصرار واضح على استحضار التضاد بكل مفارقاته وتجاذباته

---

[1] لطفي فكري محمد الجودي ، فعل الكتابة النثرية عند أبي حيان التوحيدي ، ص94

[2] مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنن والآداب ، الكويت ، 1997 ،ص108

[3] عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط03 ، 1981م ، ص 279

[4] إبراهيم وسيم ، نظرية الأخلاق والتصوّف عند أبي حيان التوحيدي ، دار دمشق ، سوريا ، ط01 ، 1994 ، ص 36

ومن هنا تظهر الفرادة في توبة التوحيدي فتغدو انفصالا « عن عادات وممارسات مبنية على التشتت والتبدد خارج الذات ، وإقبال على حياة تنتظم حول مركز واحد »[1]

فالتوبة من هذا المنظور زحزحة للفقد ، واستحضار للغائب ، وتوق للحقيقة في أسمى تجليّاتها

لم تكن " الإشارات الإلهية " إلا ثمرة يانعة من ثمار الفقد وتداعيات الاغتراب ، مما يعني أنه « لم يكن من سبيل أمام تلك الذات المعذبة المتصادمة مع واقعها إلا أن تبحث لها عن عـــالم آخر ،هو عالم السمّو والصفاء الروحي ، ولم يتهيأ لتلك الذات الظامئة المتقلبة بين البـــؤس والشقاء أن تستشعر الهدوء إلا بعد أن أوشكت على مفارقة عالمها المادي ، ويجيء كتاب (الإشارات الإلهية) ليجسد تجليات الذات ، ويصور تجربة انتقالها من عالم المـــادة إلى عـــالم الروح بعد أن بلغ صاحبها السبعين من العمر ...»[2] وفي هذه التجليّات الروحانية ، يتعمق الإحساس بالغربة ، وتتمدد مسارات الشوق ، وتتوسع مدارات الفقد ، فتتعطلُ لغة الكلام ، ويُطبق الصمت ، فلا نسمع من التوحيدي إلا هس روحه الوالهة تنعي عجزها :« آه من أنفاس تتحقق بأسرار الحق في عرصات الغيب على بُسُط التملل ، حيث ليس للعبارة فيـــه نصيب ، ولا للإشارة فيه تقريب »[3] ، هذا هو التوحيديّ غريبا ، بكل ما تحمله الغربة من معاني الفقد الفجائية التي تجاوز فيها المحدود إلى المطلق ، وانفلت من قيود المادة ، ســـعيا إلى انعتاق روحه في تعاليات اللامحدود

2- المضمرات النصية في مناجاة " الغريب " :

[1] عبد الفتاح كيليطو ، الأدب والغرابة ، ص90

[2] فوزي سعد عيسى ، وفوزي محمد أمين ،في الأدب العربي من القرن الرابع إلى السابع ، دار المعرفة الجامعية ، مصر 2007 ،ص 37

[3] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 227

تمثل تجربة (الاغتراب / الغربة) أقسى المراحل الدرامية التي عاشها التوحيدي ، ولذلك يمكننا عدّ مناجاة " الغريب " النواة الأساسية في سلسلة مناجياته الإلهية ، على الرغم من أسـلوب الوصف التقريري الذي هين على صياغتها التعبيرية ، حتى كاد يفتك منها طابعها المناجاتي

إن المقاربة السيميائية ، تحتم علينا كشف البنية العميقة لهذا الخطاب ، وبالتالي الوقوف عند مضمراته النصية، فعرض حال "الغريب " بذلك الوضع الفجائعي الظاهري في العبارة ، إنما هو ـــ في الواقع ـــ استدعاء لبدائل متعالية ذات صبغة استنتاجية عاجلة ، تخفيهـا لطافـة الإشارة المتوارية في الباطن

انطلاقا من هذا المسوغ العرفاني ، يمكننا أن نقرأ العنوان الجامع لتلك النصوص الاسـتغاثية الموسوم بـــ " الإشارات الإلهية" ، حيث يروم التوحيدي انتقالا حقيقيا من كثافة العبارة إلى لطافة الإشارة ، وهو ما دعا إليه صراحة :« أدرك الإشارة المدفونة في العبارة »[1] ، ثم يُفصِّلُ هذه الدعوة بقوله :« أما الإشارة المدفونة بالعبارة ، فهي التي تجافت العبارة عنـها لأنهـا استصحبت تركيب الحروف ، ولطفت الإشارة عنها لأنها تنزّهت عما يتحكم في الأسمـاء والأفعال والظروف » [2] ، ويقول في موضع آخر مبيّنا غموض الإشارة وخفاء دلالاتها عند غير العارفين :« فإنه ليس عليك من هذه العبارة إلا ما تجده في باب الإشارة »[3] بل يذهب إلى أن التصوف نفسه :« اسم يجمع أنواعا من الإشارة وضروبا من العبارة ، وجملته التذلل للحق بالتعزز على الخلق »[4] ، وهذا الجمع بين أنواع الإشارة وضروب العبارة ، إنما هـو حاصل بسبب أن لطافة الإشارة إنما تتولد من كثافة العبارة ، كما أن العبارات نفسها قـد تتحول إلى إشارات بحسب السياق ومقام الذوق

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص96
[2] نفسه ، ص96
[3] نفسه ، ص 153
[4] نفسه ، ص 142

لم يكتف التوحيدي بإطلاق إشاراته الخاصة ، بل ألحق بها صفة " الإلهية " مما يشي برغبته في أن يكون الخطاب متعاليا ، يكتسب مشروعيته من قداسة مصدره النوراني ، فقد ورد في الآية الكريمة قوله تعالى :﴿ وَمَن لَّمْ يَجْعَلِ ٱللَّهُ لَهُۥ نُورًا فَمَا لَهُۥ مِن نُّورٍ ﴿٤٠﴾ ﴾[1] ، فإشارات التوحيدي إذن هي كلمات من نور ، والذي يعدم هذا النور لا يمكنه أن يستوعب تلك الإشارات ، ولا أن لا تلامس شفاف قلبه

فالنور بهذا الوصف هو زينة العارفين في الدنيا ، ومحجتهم في الآخرة ، وهنا ينفتح أفق التأويل على دلالات عميقة للنور فيغدو هو (الهداية ، الصلاح ، الفلاح ، التقوى ، الخير ، الحب ...)

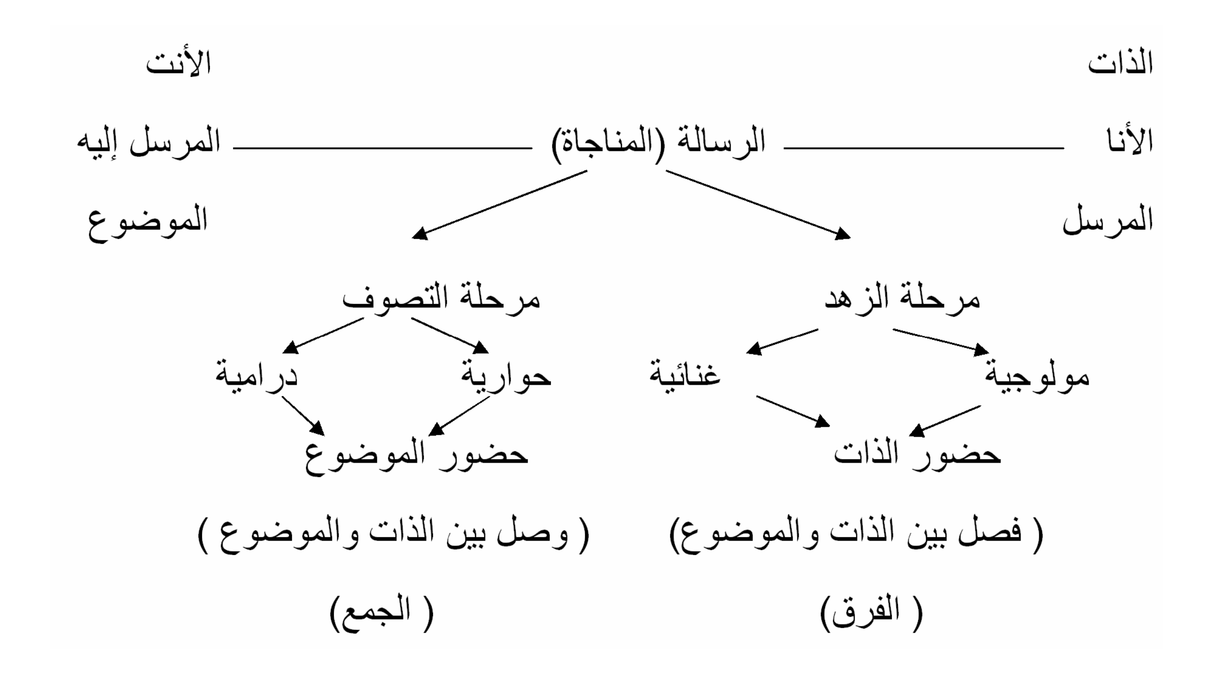
هكذا يكون المفهوم الصوفي لـ "الإشارة" عاملا حاسما في حفر أنساق دلالية استنباطية ، لا يمكن الوقوف على مضمراتها إلا بإدراك مقصدية المخاطب (الذات المتكلمة) وتتبع العلامات النصية في خضم تفاعلها تجاذبا وتنافرا ، تآلفا وتخالفا ، ومن هنا سيكون تأطير مجال الدراية محددا في الآتي :

أ- **بنية الحوار وتداعيات الفقد :**

يسعى التوحيدي في مناجاة "الغريب" إلى استحداث بناء درامي ، قاعدته الأساسية بنية حوارية مبتكرة وهو بذلك يسعى إلى نقل من المناجاة من المرحلة الذاتية الغنائية القائمة على وصف حال المناجي من حيث خوفه وعجزه ورجاؤه إلى المرحلة الموضوعية الدرامية القائمة على الحوار الذي يثير الهموم المضطربة في نفسية المناجي

[1] النور : الآية 40

إن المقصود بالغنائية في هذا السياق ، هو التغنّي بالذات من خلال البكاء والتذلل والاستكانة ، فيتولد عن ذلك هدوء وطمأنينة ، وهي من سمات مرحلة الزهد أما المقصود بالدرامية فهي بكاء وتذلل واستغاثة ، لكن مع توتر وصراع واغتراب ، ويظهر ذلك من خلال الشكل الحواري ، لنا أن نستوضح الفرق بين المفهومين من خلال الخطاطة الآتية :



ونستخلص من هذه الخطاطة إلى نتيجة مؤداها أن مبدأ الحوارية ، يخرج المناجاة الصوفية عند التوحيدي من السمة التربوية الهادئة ، إلى قلق معرفي وهمّ وجودي أساسه الحيرة والتوتر ، وبالتالي فإن التعبير عن الاغتراب ومعاناة الفقد عنده ، « ليس لمجرد الاستمتاع بالتغني بالألم إرضاء لنزعة أدبية أو هاتف رومنتيكي ، بل كان في حياته كل ما يدعو إلى هذه المرارة في الشكوى ، يواكب هذا عرامة إحساس ينفذ من الظاهر إلى الباطن ، فلا يتخذ من الأحداث إلا رموزا وعلامات على الجوهر الباطن في أعماق الوجود كله »[1] مما يعني أن تداعيات الفقد هي نتيجة حتمية واستجابة طبيعية لإكراهات الواقع ، وضغوطه المتواصلة ــ وعليه

[1] عبد الرحمن بدوي ، تصدير عام لكتاب " الإشارات الإلهية " مصدر سابق من تحقيقه ، ص:06

بات من الممكن أن تقول :« إن رسالة أبي حيّان التوحيدي في الإشارات ، لا تفترق كثيرا عن تزكيّة الفقد »[1] وهو الأمر الذي فرض بنية حوارية خاصة .

إن أولى علامات الإضمار ، قد اتخذت لنفسها طابعا حواريا ، نستشعر ذلك عند مخاطبته " الأنا " بتوجيه الخطاب إلى "الأنت" ، وهذا ما سُمي في التراث البلاغي بـــ (التجريد)[*]

ولا يرجع التوحيدي إلى أناه إلا حين رجوعه إلى الله ، ففي هذه الحال لا يستقيم أسلوب التجريد ، بل يصبح التصريح بـــ "الأنا" ، واستحضارها ضرورة ملحة ، يقتضيها مقام الخطاب وسياقه المتعالي.

إن توجيه الخطاب إلى "الأنت" هو أداة فنية لإقامة الحوار ، ومن ثمّ مصارحة الذات ، وانتشالها من عذابات الفقد ،« فهذا الصاحب الذي يدعوه أبو حيان التوحيدي هو الإنسان عامة ، وهو أيضا ذلك الشق من أبي حيان نفسه ، الذي لم يستطع أن يرتفع بصاحبه عن الدنيا والأهواء ، ليجعله ديّنا وفاضلا وصافيا في علاقته مع ربّه »[2] ، وعليه المخاطب في مناجاة " الغريب " « كان ضرورة فنية ليتم للتوحيدي ، إقامة حوار ، وإن كان أصله حوارا داخليا نفسيا »[3] ، وهذا ما نلمسه في مواضع كثيرة من نصوصه المناجياتية حيث جاء الخطاب « ليعكس حوارا بين الذات ونفسها بعد أن عزّ عليها التحاور مع الآخرين ، وبعد

---

[1] مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، ص 108

[*] التجريد = " هو أخلاص الخطاب لغيرك ، وأنت تريد به نفسك لا المخاطب نفسه ، لأن أصله في وضع اللغة من " جرّدت السيف " إذ نزعته من غمده ... " ينظر ضياء الدين بن الأثير ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، القسم الثاني ، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر ، ط02 ، 1993 ، ص 152

[2] وداد قاضي ،مقدمة " الإشارات الإلهية " لأبي حيان التوحيدي ، تحقيق وداد قاضي ، دار الثقافة ، بيروت ــ ط02 ، 1982 ، ص 17

[3] وضحى يونس ، القضايا النقدية في النثر الصوفي ، ص 179

أن عانت مرارة الوحدة واستأنست بالوحشة »[1] ، والعزلة بهذه الطريقة المأســوية ، هــي أقصى صور الفقد في كيان الصوفي ، وفي تجارب اغترابه المريرة .

إن اغتراب التوحيدي ، هو سلوك أصحاب الهمم العالية ، التي أيقنت أن « الاحتكاك بالسرّ هو أحد الجهود التي قد تقضي إلى تجاوز التشيؤ والاغتراب والضياع في كون ساقطا شــرير »[2] ، وهنا يبرز اغتراب الهمّة ، الهمّة في اصطدامها بالواقع المحبط ، حيث يصبح اللجوء إلى الله السبيل الأمثل للشعور بالأمان ، وهذا ربما ما عناه عبد الله بن يحي من متصوفة القــرن الثالث الهجري بقوله :« من علت همّته على الأكوان ، وصل إلى مكونها ، ومن وقف بهمّته على شيء سوى الحق ، فاته الحق ، لأنه أعزّ من أن يرضي معه شريك »[3] وفق هذه الرؤية الكشفية حدد التوحيدي مسار سلوكه ، وأدرك أن نمط الانطلاقة الأولى ، موسوم في الذات ، ومن ثمّ فمعرفة الذات هي المعرفة الحقيقية التي تستلزم في النهاية معرفة خالقها .

لكن الرحلة ــــ وفق هذه الرؤية ــــ شاقة وعذابات الطريق مضاعفة ، ولهذا جاء الخطاب في مناجاة "الغريب" متوترا ، أشبه برسالة إغاثية عاجلة ، موقعة ، من صميم التجربة ، ومــن تداعيات الموقف العرفاني الخاص .

لقد تدرج التوحيدي في وصف "الغربة" وأحوال "الغريب" وكانت البداية بالحديث عــن الغربة العادية التي يعرفها الجميع وهي المتعلقة بهجرة الأوطان ، ومن هذا الوصف قوله :« يا هذا! هذا وصف غريب نأى عن وطن بُني بالماء والطين ، وبعد عــن أُلاف لــه عهــدهم الخشونة واللين ، ولعله عاقرهم الكأس بين الغدران والرياض ، واجتلى بعينه محاسن الحدق

---

[1] فوزي سعيد عيسى وفوزي محمد أمين ، في الأدب العربي ، من القرن الرابع إلى القرن السابع ، ص 39

[2] يوسف سامي اليوسف ، مقالات صوفية ، ص17

[3] أبو عبد الرحمن السلمي ، طبقات الصوفية ، تحقيق نور الدين شريبة ، دار الكتاب النفيس ، حلب ، سورية ، 1986م ، ص 179

المراض »[1]، وكما هو واضح فإنها الغربة المرتبطة بحميمية المكان وألفته ، واشتياق الأهـــل والأحبة

ينتقل التوحيدي في الفقرة نفسها ، ليصف لنا غربة غير عادية (غربة نوعيـــة) ، لكنـــه في الوقت ذاته ينتقل من التقرير إلى الاستفهام استدراجا للقارئ وإشراكا لـــه ، في فجائعيـــة الموقف حيث يقول : « فأين أنت من غريب قد طالت غربته في وطنه ، وقلَّ حظه ونصيبه من حبيبه وسكنه وأين أنت من غريب لا سبيل له إلى الأوطان ، ولا طاقـــة بـــه علـــى الاستيطان »[2]

فالغربة من خلال هذين السؤالين صادمة تمتد أصداؤها في أعماق النفس البشرية ، لتتـــرك أثرها البالغ ، ونزيفا من المشاعر المأساوية ، لا يتوقف إلا بتوقف أسباب الغربة ومحفزاتها

لقد تجسدّت مظاهر الفقد وتداعياته بصورة متواترة في شكل عبارات متتالية، بحيث لا مجال للراحة أو حتى التقاط الأنفاس ، فهي صورة قاتمة مفزعة ، يمكننا أن نصوغ عباراتها علـــى النحو الآتي ، وكأننا بذلك نجيب عن سؤال مضمر : من هذا الغريب ؟ إنه ذلك الذي :

- « قد علاه الشحوب وهو في كنّ
- وغلبه الحزن حتى صار كأنه شنّ
- وإن نطق نطق حزنان منقطعا
- وإن سكت سكت حيران مرتدعا
- وإن قرب قرب خاضعا

[1] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 113

[2] نفسه ، ص 113

- وإن بعد بعد خاشعا

- وإن ظهر ظهر ذليلا

- وإن توارى توارى عليلا

- وإن طلب طلب واليأس غالب عليه

- وإن أمسك أمسك والبلاء قاصد إليه

- وإن أصبح أصبح حائل اللون من وساوس الفكر

- وإن أمسى أمسى منتهب السر من هواتك السّتر

- وإن قال قال هائبا

- وإن سكت سكت خائبا

- وقد أكله الخمول

- وحالفه النحول

- لا يتمنى إلا على بعض بني جنسه

- حتى يفضى إليه بكامنات نفسه

- ويتعلل برؤية طلعته

- ويتذكر لمشاهدته قديم لوعته

- فينثر الدموع على صحن خدّه

- طالبا للراحة من كدّه » [1]

إن التأمل في هذه القطعة النثرية المضغوطة إيقاعيا من خلال القدرة على استثمار ألوان البديع (سجع ، جناس ، طباق ، مقابلة ....) يشعرنا بـــ « ذلك النفس الحاد المـــشتعل ، وتلك الحرارة الصوفية المتقدة، وليس من قبيل الصدفة أن تتكرر في عبارات التوحيدي ألفاظ التناقض والتضاد ، وشتى أنواع التقابل ، فقد عاش صاحبنا دائما متأرجحا بـــين النـــشاط والتكاسل ، بين الرجولة والفسولة ، بين القوة والضعف ، بين القدرة والعجز ! وهو حين يكثر في أسلوبه من ألفاظ الازدواج والمقابلة ، إنما يكشف عن شخصية تحيا على التنـــاقض والمفارقة وتحاول دائما أن تجمع بين الأقطاب المتعارضة » [2] .

ووفق هذا المنحنى الأسلوبي إيقاعا وتركيبا ودلالة يتوالى استعراض صورة " الغريب" ، وفي كل مرة يزداد تأزم الموقف ،وتشتد قتامة الصورة ، ولعل أبلغ تلك الصور مـــا جـــاء في العبارات التالية :

- « الغريب من هو في غربته غريب»[3]

- « الغريب من غربت شمس جماله ، واغترب عن حبيبه وعذّالـــه ، وأغـــرب في أقوالـــه وأفعاله، وغرّب في إدباره وإقباله واستغرب في طمره وسرباله »[4]

- « الغريب ، من إن حضر كان غائبا ، وإن غاب كان حاضرا ، الغريب من إن رأيته لم تعرفه ، وإن لم تره لم تستعرفه » [5]

---

[1] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 113 – 114

[2] زكريا إبراهيم ، أبو حيان التوحيدي ، أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة (د.ت) ، ص 137

[3] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص114

[4] نفسه ، ص 114

[5] نفسه ، ص 114

– « وأغرب الغرباء من صار غريبا في وطنه ، وأبعد البعداء من كان بعيدا في محل قربه »[1]

وتعكس هذه العبارات الرغبة الملحة في محاصرة معاني الغربة بكل الوسائل الفنية المتاحة ، وليس أدلّ على ذلك من تعمده استغلال جميع الصيغ الصرفية للأفعال المشتقة من الغربة وهي (غرب ، اغترب ، أغرب ، غرّب ، استغرب) كما هو ملاحظ في العبارة الثانية من النماذج التوضيحية المقدمة.

وبالتالي لم يكن حديث التوحيدي ــ في بداية الخطاب ــ عن الغربة الحسّية إلا منطلقا لتجلية غربته الروحية العميقة ، ولئن كان المتنبي قد وصف غربته عن أهله ووطنه بقوله :

بم التعلل لا أهل ولا وطن ولا نديم ولا كأس ولا سكن[2]

فإن التوحيدي يجد هذا الوصف عاجزا عن بيان حقيقة غربته ، فهو وصف « يخفي دونه القلم ، ويفنى من ورائه القرطاس ، ويشلُ عن بجسه اللفظ » [3]

وليست هذه الغربة بهذا التوتر الدرامي المتفاقم إلا محصلة طبيعية لارتفاع وتيرة الإحساس النفسي بمعاني الفقد في شتى تمظهراته ، ولاشك أن التوحيدي كان يتجرع تبعات الفقد مرارا ، لأنه عجز عن التناغم مع واقع تهميشي قاس ورتيب ، يعطل كل موهبه ، ويرفض الجديد ، إنها إذن « غربة الموهبة ، وعاقبة التفرد ، غربة الذات التي تدرك قيمتها فتفشل في تحقيق الصلة بما يحيطها ،فتسعى إلى تحقيق الصلة بالمطلق »[4].

1 أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 114

2 – أبو الطيب المتنبي، الديوان، ص467

3 أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ،ص 115

4 جمال الغيطاني ، خلاصة التوحيدي ، مختارات من نثر (أبو حيّان التوحيدي) المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1995 ، ص 185

ومن هنا كان ابتكار بنية حوارية مستحدثة من خلال آلية " التجريد " ، ضرورة فنية وقيمة جمالية لاستمرار الفعالية التواصلية ، وتحديد ماهية الخطاب .

هكذا تستطيع الذات المعذّبة « من خلال فعل الفضح والهتك ، أن تفضح نفسها ، وتوجه ذاتها بذاتها داخل أفق الحديث التحاوري مع الآخر ، فتبوح بأسرارها وتشكو قسوة خفاياها ، وتصرح بهمومها ، وتعبر عن آمالها وآلامها في محاولة ، ناجحة للتواصل مع ذاتها النقيّة ، بدون ممارسة أي شكل من أشكال القمع والتسلط وإنما عن طريق أفق الحديث التحاوري الحميم ...» [1] ، ومن خلال هذا الأفق ، يحاول التوحيدي أن يلملم عذاباته فيقلص مساحات الفقد ، ويُرمّم الذات المتصدعة.

وفي هذا الفضاء ، تأخذ الغربة بعدها الصوفي لتعني « الخلوة مع الحق ، والاعتزال عن الخلق ، وإيثار المحبوب بالهجرة إليه عشقا »[2] ، وتصبح هذه الغربة الجديدة غربة مضاعفة ، إنها غربة داخل الغربة ذاتها كما يقول التوحيدي ، غربة قوامها « حرارة التوق والشوق والنداء وغليان الاغتراب والثورة والقلق الوجودي »[3] ، وهي على هذا النحو « هروب من الوجود العدم ، إلى وجود ممدود موطود غير محدود » [4] ، هي ــ إذن ــ غربة روحية في واقع تحكمه المادة ، إنها التوق إلى العالم العلوي حيث تلبي الروح أشواقها .

توسل التوحيدي في إذكاء شعرية الخطاب في مناجاة " الغريب " بعناصر أسلوبية لافتة ، لعل أبرزها أسلوب النفي الذي ساعد على الحفر في طبقات النص ومن ثمّ الانتقال من بنيته

[1] لطفي فكري محمد الجودي ، فعل الكتابة النثرية عند أبي حيان التوحيدي ، ص 226

[2] عبد الرزاق القاشاني ، اصطلاحات الصوفية ، ص 197

[3] سعاد الحكيم ، عودة التواصل ، ص

[4] وضحى يونس ، القضايا النظرية في النثر الصوفي ،ص 180

السطحية الظاهرة إلى بنيته العميقة المستترة حيث تتفجر دلالات الفقد وتأخذ الغربة أبعادها الروحانية المتعالية.

لقد اتسم أسلوب النفي المتواتر في مواضع عدة من هذه المناجاة بكفاءة شعرية بارزة ، ويبدو أن ولع التوحيدي بالنفي إنما هو « لمخاصمة التوكيد والإثبات »[1] ، ولهذا كان الأنسب لاستثارة توتر دلالي مكثف يرفده إحساس فجائعي بتشعبات الفقد ، وعذابات الغربة

والملاحظ أن أسلوب النفي ، اتخذ أشكالا متنوعة في مجرى الخطاب ، يمكن أن نميز فيها بين : نفي نحوي يتوسل بالأدوات المعروفة (لم ، لا ، ليس ، غير...) ونفي دلالي يشتغل على حضور المعنى وغيابه بغير حاجة إلى أداة.

فمن أمثلة النوع الأول قول التوحيدي :

« الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله ، وإذا رأوه و لم يدوروا حوله ... الغريب من إذا أقبل لم يوسع له ، وإذا أعرض لم يسأل عنه ، الغريب من إن سأل لم يعط ، وإن سكت لم يبدأ الغريب من إذا عطس لم يشمتّ ، وإن مرض لم يتفقد ، الغريب من إذا زاد أغلق دونه الباب ، وإن استأذن لم يرفع له الحجاب »[2].

والواضح في هذا المثال ـــ على صعيد نحوي ـــ تتابع الأسلوب الشرطي ، بما يصنع نسيجا دلاليا مفارقا ، يغتال سكينة القارئ ، ويحوّل اللامنطق إلى منطق ، يظهر هذا في جواب الشرط الذي لم يرد إلا منفيا ليترجم ضربا من الغياب بدل الحضور ، وما الغياب إلا مجلى من مجالي الفقد الذي يصنع غربة المناجي.

[1] مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، ص 112

[2] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 115 ـــ 116

ومن أمثلته ـــ أيضا ـــ قوله : (في إطار حديثه عن صعوبة وصف الغريب) :

« لأنه وصف الغريب الذي لا اسم له فيذكر ، ولا رسم له فينشر ، ولا طيّ له فينتـــشر ، ولا عذر له ، فيعذر ،ولا ذنب له فيغفر ، ولا عيب عنده فيستتر »[1] .

في هذا المثال ترسخ " لا " النافية للجنس متبوعة بحر الجرّ (اللام) هو ما يمكن تسميته بنفي الملكية فالغريب لا يملك اسما ولا رسما ولا طيّا ولا عذرا ، ولا ذنبا ولا عيبا ، فهو إذن فقير معدوم ، والفقر عين الغربة ، ثم تأتي "الفاء " السببية ليتوتر الموقف أكثر ، لأنها تحدد مـــآل الغريب الذي لا يملك شيئا ولن يكون إلا مآل فقد وغياب ، فهو لا يذكر ، ولا يـــشهر ، ولا ينتشر ، ولا يعذر ، ولا يغفر ، ولا يستتر ، وعلى هذا النحو يبلغ معنى الغربـــة أوجـــه بتغييبها لكل دلالة يُفترض حضورها في ميزان المنطق.

وفي موضع آخر ، يبرز النفي باستخدام لفظة " غير " استخداما مكرورا ، فالغريب هو ذاك الذي « طال سفره من غير قدوم ، وطال بلاؤه من غير ذنب ، واشتد ضرره من غر تقصير ، وعظم غناؤه من غير جدوى » [2] .

يسعى التوحيدي من خلال النفي بـــ " غير " في هذا المثال إلى العـــدول عـــن المـــألوف ، وتمكين نقيضه إنه يشتغل ـــ في هذا السياق ـــ على ما أسماه الشكلانيون الروس (التغريب)[*] وكأنه يصطنع أسلوبا هو من جنس اغترابه وإذ يشتغل النفي على معنى "التغريب" ينتفي كل مألوف في عرف القارئ ، ويثبت كل غريب ، فالسفر ـــ مثلا ـــ من المألوفات ، بيـــد أن

---

[1] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 115

[2] نفسه ، ص 115

[*] التغريب = مفهوم أدبي ، من ابتكار الناقد الشكلاني تشكلوفسكي مشيرا به إلى أن قيمة الفن الأدبي تكمن في قدرته على أن يسقط الألفة عن الأشياء ويرنا إيّاها على نحو جديد غير معهود ولا متوقع ، ينظر : بسّام قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الأسكندرية، مصر، ط1، 2006، ص85.

انتفاء صفة القدوم عنه تجعله مثار غرابة ، وكذلك طول البلاء مع انتفاء الذنب ، إذ المعقول أن يطول البلاء مع الذنب ، وهكذا يتصرف المناجي مع سائر معانيه

وأما النفي الدلالي الذي يبنى ــ أساسا ــ على اختيار معجم مخصوص ، يتضمن قــصدية مضمرة في إقصاء معجم آخر ، فإنه أكثر الأساليب إذكاء للحسّ المأساوي ومعاني العقــد عند التوحيدي ،، ومن أمثلته قوله :

« الغريب في الجملة من :

كله حُرقة

وبعضه فُرقة

وليله أسف

ونهاره لهف

وغذاؤه حزن

وعشاؤه شجن

وآداؤه ظنن

وجميعه فتن

ومفرقه محن

وسرّه علن

وخوفه وطن »[1]

نلاحظ في هذا المثال أن خبر المبتدأ ، وأخبار معطوفاته من بعده، منظومة جميعها في سلك دلالي واحد ، يترجم معاناة الغريب وعذاباته ، إذ يصرح المناجي بهذا الحاضر الدلالي المتأزم (حرقة ، فرقة ، لهف ، حزن ، شجن ..) فإنه يشير ضمنا إلى مضمر دلالي يمثل مرتجى المناجي وأمله المفقود ، لكن هيهات هيهات أن تتبدد هواجس الذات المحطّمة إذا استوطنت الخوف ، أن يصبح الخوف وطنا فهذا أقسى درجات العذاب وأشدّها على النفس البشرية.

إن تأكيد الفقد بهذه الصور الفجائعية ، إنما هو إدانة من التوحيدي لعصر بكامله (القرن الرابع الهجري) فغربته النابعة ــ أساسا ــ من الفقد ليست مكانية « بل كانت " غربة نفسية" ، فالغربة تتملكه وتتغلل في عروقه على الرغم من أنه يعيش في وطنه ، وبين قومه وبني جنسه ، ولكنه يعيش بينهم بجسده فحسب وأما روحه فهي تعاني من الاغتراب الدائم ، فلا تهدأ ولا يقرّ لها قرار »[2] وبالتالي فإنه من الطبيعي أن يسلك التوحيدي هذا المسلك الانتقادي الحاد ذلك أن « هذا الضرب من الغربة النفسية ، تجربة يعيشها ذوو النفوس المرهفة خاصة من يمارسون الإبداع والفن ، لأنهم يطمحون إلى عالم "مثالي" ، لا يجدونه في الواقع ، ومن هنا يصبح الصدام حتميا بينهم وبين واقعهم البغيض »[3] ، ومن هنا تحول مفهوم الغربة لديه ليتخذ أبعادا صوفية عميقة نلمس ذلك بوضوح في قوله :« الغريب من أخبر عن الله بأنباء الغيب داعيا إليه ، بل الغريب من تهالك في ذكر الله متوكلا عليه ، بل الغريب من توجهّ إلى الله قاليا لكل من سواه بل الغريب من وهب نفسه لله متعرضا

[1] أبو حيّان التوحيدي، الإشارات الإلهية ، ص 116 – 117

[2] فوزي سعد عيسى ، فوزي محمد أمين ، في الأدب العربي ، من القرن الرابع حتى القرن السابع ، ص17

[3] نفسه ، ص 117

لجدواه»[1] ، ويقول في السياق نفسه :« إذا أردت ذكر الحق فأنس ما سواه وإذا أردت قربه فابعد عن كل ما عداه ، وإذا أردت المكانة عنده فدع ما تهواه لما تراه ....» [2] فالغربة بهذه الأوصاف هي بدائل عرفانية للروح المعذبة ، ردعا لسطوة نفسها الشهوانية ، وتعاليا على واقعها المهترئ ، وبهذا لم يعد التوحيدي في حاجة إلى طرق أبواب الأمراء والوزراء ، بل يكفيه أن يطرق باب ربّ الوزراء والأمراء، وهذه النزعة الصوفية التحررية التي تحمي العارف من نوازع نفسه وإكراهات الآخر ، هي ما « قد يفضى إلى تجاوز التشيؤ والاغتراب والضياع في كون ساقط شرير »[3] ولذلك كانت المناجاة عند التوحيدي هي الباب المشرع للولوج إلى ذلك العالم النوراني الرفيع ، مستجيرا مستغيثا ، شاكيا ، وباكيا ، راضيا ومطمئنا في الوقت نفسه.

2- بنية الحجاج والفاعلية التواصلية :

يعدّ الحجاج مكونا أصيلا من مكونات الخطاب الصوفي وظهوره في هذا الخطاب النوعي ، راجع بالأساس إلى تلك المماحكات السياسية والاجتماعية التي زلزلت كيان المجتمع في العصر العباسي بوجه عام ، والقرن الرابع منه بوجه خاص.

فالخطاب الصوفي ـــ إذن ـــ في بعد من أبعاده التداولية هو خطاب حجاجي بامتياز ، لأنه ضرب من المعارضة العرفانية على تهافت المجتمع وتهالكه ، وانغماسه الفاضح في ملذات الدنيا وزخارفها ، وهبّة روحانية على واقع مأساوي خانق وقاتل

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ص117

[2] نفسه ، ص 117

[3] يوسف سامي اليوسف ، مقالات صوفية ، ص 17

من هنا تفطنت بعض النفوس ، منتقدة بنور الهدى ، فواجهت هذا الشطط المادي ، وسعت إلى مقاومة تداعياته ، تصريحا وتلميحا ، وقد عبّرت عن ذلك من خلال نزعة روحيّة موغلة في بواطن النفس البشرية ، وهو ما انعكس في تلك التجارب الصوفيّة المتفاوتة التاثير ومأساة الحلاج (ت 309هـــ) المتمثلة في سجنه ثم صلبه ثم قتله وحرّقه ، لهي خير دليـــل علـــى إقصاء الرأي الآخر والرضوخ لإملاءات الواقع المدمرة ، ومثال حيّ على ذلـــك الـــصراع الأبدي بين الخير والشرّ ، وبين الجمال والقبح تماشيا مع هذا التصور يمكننا أن نقرأ الأبعاد الحجاجية في مناجاة " الغريب " التي تعكس بنيتها العميقة إدانة قوية للمجتمع في نهايـــات القرن الرابع الهجري

لقد وظف التوحيدي " الحجاج" لتبرير موقفه الحاد من سلوكيات المجتمع أفراد وجماعات ، وما استغراقه في الاغتراب إلا دلالة واضحة على مشاعر الرفض التي هيمنت على حياتـــه ، لذلك فإن أصحاب المقاربة الوصفية : « يسلمون بوجود حجاج عاطفي ، ويكتفـــون في دراسة هذا اللون من الحجاج ، ببيان الطرائق التي يسلكها المتكلّم ، وهو يحتّج لعاطفة ما ، ويقوم بعمل تبريري لإضفاء الشرعية عليها ، أو للطعن فيها ، وبيان فساد الأسس التي قامت عليها » [1] من هذا الموقف الحجاجي العاطفي ، سميتّ مناجيات التوحيدي في " الإشـــارات الإلهية " في وجه من وجوهها التفاعلية " رسائل " ، مما يعني أن هناك خطابـــا موجّهـــا ، ومخاطبا محددا ، ولو كان هذا المخاطب ضمنيا أو مفترضا

واعتمادا على مفهوم " الخطاب " ، فقد تضمنت مناجاة " الغريب " ملفوظات أولية هـــي معطيات الخطاب وأخرى متممة لها هي نتائج لتلك المعطيات السالفة ، وهذه النتائج هي ما

[1] حاتم عبيد ، منزلة العواطف في نظريات الحجاج ، مجلة عالم الفكر ، ع02 ، المجلد 40 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، والكويت ، 2011 ، ص 267

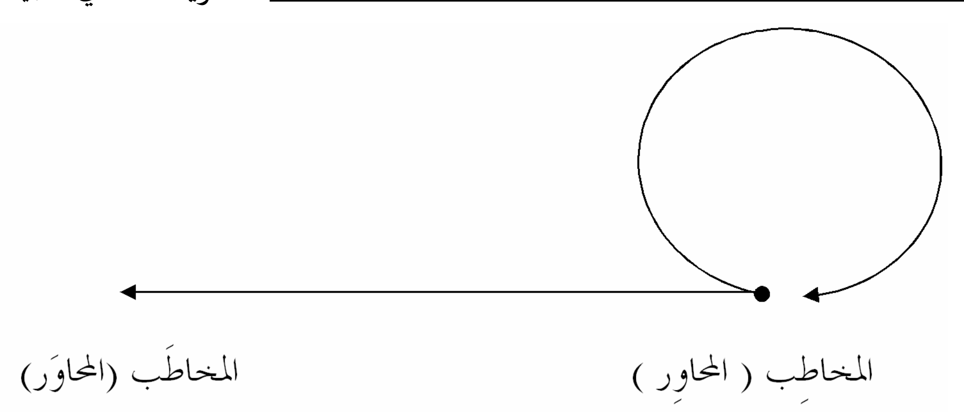
يسعى المناجي إلى تبريره والاحتجاج له ـــ وفي هذه الحالة تكون الأغراض العامة للحجاج العاطفي هي :

- استثارة الشفقة
- توبيخ المقصرين
- بعث قيم سلوكية غائبة

ولعل من أقوى مواضع الحجاج ـــ بناء على هذه الأغراض ـــ هو اصـــطناع محـــاور مفترض مقتلع من الذات ، من خلال آلية " الازدواج " النفسية ، مقابل إقـــصاء لأي محاور من خارج الذات ، لأن ما خارج الذات هو العلّة الأساسية في إحساس التوحيدي بالفقد والحرمان ، ويبدو هذا النوع من الانكفاء على الذات جليا في قوله : « الغريب من إذا قال لم يسمعوا قوله ، وإذا رأوه لم يدوروا حوله، الغريب من إذا تنفّس أحرقـــه الأسى و الأسف ، وإن كتم أكمده الحزن واللهف، الغريب من إذا أقبل لم يوسع له ، وإذا أعرض لم يسأل عنه ، الغريب من إذا عطس لم يشمّت وإن مرض لم يتفقد الغريب من إذا زار أُغلق دونه البابُ ، وإن استأذن لم يرفع له الحجاب » [1]

إن هذا الغريب الذي أَحكمت عليه الغربة كل أبواب ما هو إلا التوحيدي نفسه ، وإن إضمار المخاطب الحقيقي (غريم التوحيدي) ما هو إلا رغبة جامحة في توبيخه وتجـــاوزه في آن ، ويمكننا أن نجسد هذه العلاقة التواصلية في الشكل الآتي :

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 115 ، 116



فمن خلال هذا الشكل يتضح أن الخطاب موجه إلى التوحيدي نفسه ، وإلى غريمه الـــذي حرمه لذة الحياة وطعمها ، والبنية الحجاجية ، هي الفيصل بين الطرفين المتصارعين ، ولذلك فإن التوحيدي في حجاجه ، قد يهاجم محاوره ، تكثيفا لفعالية الحوار ، ومن ثمّ استحداث حدّ مقبول من التواصل ، كما أنه قد يسترضيه ويستميله للغاية ذاتها « لأنه يرى في مبـــدأ المحاجحة أساس التواصل ، وقد توسّل في الاشتغال به سواء ، باستدعاء حجج جـــاهزة في هيئة خبرية كالشعر ، والقرآن ، أو افتراضها مسبقا في فعل طلـــبي ، أو اعتمـــاد القيـــاس والبرهان في عرضها ، والشرح والتعليل وغيرها من الأساليب الإقناعيّة » [1] ، ومن ثمّ فـــإن إخراج الجواز من شكله المونولوجي إلى شكله الديالوجي ، هو ضرورة نـــصيّة فرضـــتها مستلزمات التواصل ، وحتى إذا ما « تساوت عند المتحاور حقوق نفسه مع حقوق غيره في تكوين النصّ ، يجنح فيه إلى فتح باب الاستدلال على مصرعيه محاجا لنفسه، كما يحـــاجج غيره ، وهذا ما اختص به التحاور »[2] أي أن تلك المستلزمات والضرورات والمـــسلّمات ، تؤكد أن « الإقناع بالحجة في " الإشارات " بمثابة القانون الإلزامي الذي يحدث التفاعل به ، وهو لا يرتبط بالإكراه أو الإحراج »[3] وإن بدا لنا للوهلة الأولى غياب الصيغة الحجاجية في

[1] آمنة بلعلي ، تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ،ص 115
[2] طه عبد الرحمن في أصول الحوار وتجديد علم الكلام ، ص 51
[3] آمنة بعلي ، تحليل الخطاب الصوفيّ ، ص 115

مناجاة ، كمناجاة الغريب مثلا ، لكن هذه الصيغة التفاعلية ، إنما هي بنية مضمرة من مضمرات النص ، لا يمكن استكشافها إلا بالغوص في بنيته العميقة .

ولنا أن تقرأ هذا المثال الحيّ عن المحاججة الذاتية من مناجاة " المعرفة " ـــ اعتمادا على أسلوب التجريد ـــ لنرى تلك القدرة العجيبة في إقناع الذات بالعودة إلى طريق الصواب :

« يا هذا ! إلى كم أستميلك إلى حظك ، وأتقلب معك إلى مرادك ؟! لستُ منك إن لم تعني على ذلك ،ولست مني إن سلكت طريق المهالك أمن العدل أن أنصحك وتَغُشَّنِي ، وأرق لك ، تقسوا عليّ ... » [1] .

فهذا المقطع الخطابي جاء زاخرا بأدوات الربط الحجاجية المتتالية (أداة النداء " يا " ، اسم الإشارة " هذا " ، أداة الاستفهام "كم " ، والهمزة " أ " ، أسلوب الشرط من خلال الأداة " إن " ، بالإضافة إلى أسلوب التضاد " أنصحك ≠ تغشني " ، " أرق لك ≠ تقسو عليّ " و بالتالي فإن هذا التكثيف في استعمال هذه الروابط إنما يعكس أزمة نفسية حادة ، أثقلت كاهل التوحيدي ونغصت عليه حياته .

إن أزمة التوحيدي ، ليست أزمة شخصية بقدر ما هي أزمة اجتماعية عامة لأنها من افتعال الآخر (الغريم) وسطوته ، وإن شئنا ـــ على وجه الدقة ـــ يمكن أن نقول بأنها أزمة مضاعفة ناجمة عن عجز الذات وضعفها من جهة وعن ظلم الآخر وسطوته من جهة أخرى .

في ذروة هذه الأزمة المضاعفة يلجأ التوحيدي إلى الله تعالى مستغيثا مستعرضا ما عاناه من صلف الآخر وجهله ، فيقول :

---

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 122

« اللهم إنا أصبحنا غرباء ، بين خلقك ، فآنستنا في فنائك ، اللهم وأمسينا مهجورين عندهم ، فصلنا بحبائك ، اللهم إنهم عادْونا من أجلك لأنا ذكرناك لهم فنفروا ودعوناهم إليك فاستكبروا ، وأوعدناهم بعذابك فتحيّروا ووعدناهم بثوابك فتجبّروا ، وتعرفنا بك إليهم فتنكّروا وصنّاك عنهم فتنمّروا ، وقد كعنا عن نذريهم ، ويئسنا من توقيرهم ، اللهّم إنّا قد حاربناهم فيك ، وسلمناهم لك ، وحكمنا لهم عنهم لوجهك ، وصبرنا على أذاهم من أجلك ، فخذ لنا بحقنا منهم ، وإلا فاصرف قلوبنا عنهم ، وأنْسنا حديثهم ، واكفنا طيّبهم وخبيثهم »[1]

لقد سعى التوحيدي من خلال هذا المقطع الخطابي من مناجاة " الغريب " إلى دعم رؤيته الحجاجية باللجوء إلى المطلق المتعالي حيث لا معقب لأمره ولا راد لحكمه

وهنا تتوثق الحجة ، وربّما تدفع الخصم إلى التراجع أو إلى الصمت ، وكان لأسلوب التضاد دورا حاسما في حركية الخطاب وملمح بارز من ملامح شعريته ، ذلك أنه لكي « تتوقد الحجة ينبغي إشعال فتيلها بعناصر شعرية أو عاطفية »[2] ، وهذا ما نجح التوحيدي في إبرازه ، حيث وظف متتالية من التضادات التي أُسهمت في تعميق دلالات الفقد والاغتراب ، ويمكننا استعراض تلك المتتالية في الآتي :

- الهجر ≠ الوصل
- الذكر ≠ النفور
- الدعوة ≠ الاستكبار
- الوعيد ≠ التجبّر

[1] أبو حبّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 116

[2] محمد الوليّ ، مدخل إلى الحجاج ، أفلاطون وأرسطو شايم بيرلمان ، مجلة عالم الفكر ، ع02 ، المجلد 40 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 2011 ، ص 18

- الوعد ≠ التجبّر
- التعرف ≠ التنكر
- الحرب ≠ المسالمة
- الطيب ≠ الخبيث

وهذان الخطان المتقابلان أشبه ما يكونان بوترين للفقد ، يعزف عليهما التوحيدي أنغامه الحزينة ، وهنا يكمن الشق العاطفي ، من بنية الحجاج لنص الغريب ، والأسلوب التقابلي كان « الأسلوب المحبب لدى التوحيدي عند المواجهة، أنه أسلوب من يريد أن يتفجّر فيشدّه الإيمان ، ويتطلع للثورة فيحتجزه الدين ، ويبقى مذبذبا مزعزع النفس محطم الكيان » [1] ، وهذا المظهر الخطابي للحجاج ، يدلل على شموليته واتساعه ليصبح ذلك « الخطاب الذي يسعى إلى تعديل أو تثبيت موقف أو سلوك المتلقي بالتأثير فيه بالخطاب أي الكلام ، سواء كان ذلك الكلام يغترف من معين العقل أو من معين العواطف والانفعالات » [2] ، وفي هذا الفضاء ، حيث تقاطع الوظيفة الجمالية مع الوظيفة التداولية (التواصلية) ، يصبح هذا التقاطع مفتاح الشعرية في نصوص التوحيدي ، بل ذروتها التي لا تضاهى ــ ويمكننا تقريّ هذه الشعرية النوعية في أغلب النصوص التي يتماهى فيها ما هو نثري بما هو شعري.

يظهر ــ إذن ــ أن المكون الحجاجي في الخطاب يدعم المكوّن التخييلي ، ويرقده بطاقة فنيّة تكثيفيّة هائلة ، وقد يكون مسوغا بارزا ،من مسوغات ابتناء شعرية بعض النصوص النثرية ، وبخاصة تلك التي ترتبط بالتبجيل والتقديس ، أو بالصراع والرفض أو بكل هذه المعاني مجتمعة ، نلاحظ ذلك ـــأثناء التدقيق ــ في نصوص الجاحظ والتوحيدي ، وكذا

[1] علي دب ، الأديب والمفكر أبو حبّان التوحيدي ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط02 ، 1980 ، ص 153

[2] محمد الوليّ ، مدخل إلى الحجاج ، ص 17

في مقامات الهمذاني والحريري وعليه سيكون « القصد في التخييل والإقناع حمل النفوس على فعل شيء واعتقاده والتخلي عن فعله واعتقاده »[1] وهذه القصدية التي يؤكدها القرطاجني تدفعنا إلى اليقين بأن الخطاب الأدبي أيّا كان نوعه تتقاطع فيه جملة من المكونات التخييلية والإقناعية هي مظهر شعريته الحقيقية .

هكذا يُصبح الحجاج عند التوحيدي ممارسة خطابية ذات فعالية تواصلية ، تثير الطرف الآخر ، وتستميله حتى يتحسس ذلك الأفق الأصفى من الحياة ، فالأصل في الحجاج أنه « نشاط إقناعي خطابي ، يقوم على الاعتقادات والوقائع ، ذو كفاية نصيّة وسياقية ، يشتغل كإستراتيجيات توظف العوامل الذاتية ، والقدرات الخطابية ، ليحقق النجاح والفعالية »[2] ، وهذا ما يمكن ملاحظته من خلال تنوّع الروابط الحجاجية ، وابتكار صيغة حوارية ، تدين الطرف الآخر بطريقة غير مباشرة

من أبرز الروابط الموظفة في ختام مناجاة " الغريب " هي الحرف " بل " ، الذي أفاد في هذه الحالة الإضراب الانتقالي ومعناه الانتقال من غرض إلى غرض [3] وهذا ما أدى إلى شحن صيغ المحاججة بطاقة تحويلية تصاعدية تعكس ذلك الإحساس المُدعم بحدة الألم والمعاناة ، وهو ما تضمنته الفقرة التالية :

« ... ولّما قيل لك : اتق الله ! أخذتك العزة بالإثم وبُؤرت فيما فيك من نعم الله عليك تمرُّ على ناصحك وتهزأ بالمشفق عليك ، وتحاجُّه بالجهالة ، وتقابله بالكبرياء والمخيّلة

---

[1] حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، منشورات دار الغرب الإسلامي ، بيروت ـــ 1981 ، ص 19

[2] محمد طروس ، النظرية الحجاجية ، من خلال الدراسات البلاغية والمنطقية واللسانية ، مطبعة النجاح الجديدة ، المغرب ، ط01 ، 2005 ، ص 170

[3] ينظر : اميل بديع يعقوب ، معجم الإعراب والإملاء ، دار السلام (دون ذكر البلد) ، ط01 ، 2007 ، ص 99 ـــ 100

إنكّ عندي لمن المسرفين ، بل من المجرمين ، بل من الظالمين بل من الفاسقين ، بل من المطرودين ، بل ممن قد تعرّض لأن يسلبه الله ما أعطاه ، ويجعل النار مأواه ، حتى يصيرعبرة لمن وراه »[1]

إن تواتر الرابط الحجاجي " بل " بهذا الشكل .... المكثّف أي وروده خمس مرات متتالية ، يعكس في حقيقة الأمر ذلك المشهد الفجائعي الذي يعيشه التوحيدي ،إنه ضرب من جلد الذات ، وبطريقة غير مباشرة (مضمرة) هو جلد للآخر (الغريم) الذي يعد أحد الأسباب الكبرى في الوصول إلى هذا المشهد المأساوي ، والتأثير هنا عاطفي نفسي أكثر مما هو عقلي منطقي ، ذلك أن : « المظاهر الحجاجية للخطاب لا تتمثل في الروابط والعوامل الحجاجية فقط ، ولكنها أيضا تتمثل في أشياء أخرى ، فهي تتمثل في كثير من الظواهر الصرفية والتركيبية والمعجمية والدلالية ...[2] ، كما أنّه « يمكن الحديث عن وظيفة حجاجية عامة للخطاب برمته، من خلال ربطه بالمتكلم والمخاطب وملابسات وظروف السياق التخاطبي العام»[3]، وفي إطار هذا السياق ندرك أن تداعيات الفقد، والغربة أبرز هذه التداعيات ، لم تكن عن إرادة ذاتية من التوحيدي بل هي إفرازات واقع مرير يهيمن عليه التشيؤ والتشظي ، فقد « كانت حياته مزيجا من الخيبات والآلام والتشاؤم ، وكتبه متفجرة بالمآسي الذاتية ، وقد سجل أزماته النفسية ، وكان من أبرز وجوه أدب الحرمان في أدبائنا القدامى » [4] ، وكانت آخر محاولاته في الاحتجاج على هذا الوضع المتأزم « ثورة سلبية توج بها حياته الفكرية ، حيث أحرق كتبه في لحظة من لحظات اليأس والنقمة ، واعتزل الركح الاجتماعي قانعا بحياة الصوفية

[1] أبو حبّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 119

[2] أبو بكر العزاوي ، الخطاب والحجاج ، الأحمدية للنشر والمغرب ، ط01 ، 2007 ، ص 16

[3] نفسه ، ص 17

[4] علي دب، الأديب والمفكر أبو حيان التوحيدي، ص27.

" التوكل " و " التقشف " وبدأ يكتب الأدعية والأوراد والتسابيح للمريدين »[1] وهو ما تجلّى بصورة واضحة في كتاب " الإشارات الإلهية ".

من خلال هذه الصورة المأساوية ، تتبين الخلفية الحجاجية في مناجاة الغريب ، ونتبيّن في الوقت نفسه أن تكرار الرابط " بل " إنما جاء للتأثير في هذا المخاطب الذي يبدو بأنه لم يستوعب الموقف بكل " تفاصيله " مما دفع التوحيدي إلى تقليب المعنى على كل وجوهه عبر أسلوب الاستقصاء أي الإحاطة بالمعنى والتعمق فيه حتى يصل إلى أبعد أغواره جامعا في ذلك بين التخييل والتعليل كيف لا وهو الأديب الفيلسوف ، فالبقدر الذي يحتذيــه التخييل ، يتسغرقه التعليل ، وهذا يعني أن وظيفة الإبداع الأدبي لا تتوقف على الطــابع الأسلوبي فقط « بل تتجاوز ذلك إلى القدرة على تصوير صــغائر الأمــور وجلائلــها والتغلغل في دواخل الشخصيات والنفس الإنسانية وتصويرها بدقة »[2]، وكــان حــظ التوحيدي من هذه القدرة التصويرية وافرا بحيث يلحظ براعتــه في تــصوير الــذات الإنسانية، وكأنه عالم نفساني متخصص ، «فلقد اتّسم تراث أبي حيّان بمزية الاختصاص إضافة إلى التنوع »[3] ، وهذا ما ميّز معظم كتاباته وبخاصة كتاب " الإشارات الإلهيــة " حيث تخلص من ذلك المزاج المتقلب ، ولجأ بنفس خاشعة إلى الله تعالى ، على الرغم من معاتباته الدائمة للذات ، وإنما يدخل ذلك ضمن ندم التائبين المتحسّرين على ما فــات والحائرين فيما هو آت .

---

[1] علي دب ، الأديب والمفكر ، أبو حبّان التوحيدي ، ص 08

[2] محمد ميشال، التصوير والحجاج، نحو فهم تاريخي لبلاغة نثر الجاحظ، مجلة عالم الفكر، ص165.

[3] عبد الأمير الأعسم ، أبو حيان التوحيدي ، كتاب المقابسات ، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، ط03 ، 2009 ، ص 71

إن سيمفونية الحزن التي يعزفها التوحيدي في مناجاة " الغريب " إنما هي نابعة من نفس معذبة تتوق إلى الخلاص والصفاء ، لذلك نراه يوجه ضغطا هائلا لمحاسبة الذات ، فبعد وصفها بـــ (الإسراف ، الإجرام ، الظلم ، الفسوق)

يتوجه إليها بالخطاب في نهاية المناجاة ، مستنكرا صنيعها طالبا العفو من ربّه :

« يا هذا! أحجرٌ أنت ؟ فما أقسى قلبك !

وما أذهبك فيما يغضب عليك ربّك !

أبينك وبين نفسك تِرَةٌ أو كيد ؟

هل يفعل الإنسان العاقل بعدّوه ما تفعله أنت بروحك ؟

لا ينفعك وعظ وإن كان شافيا ، ولا ينجع فيك نصح وإن كان كافيا !

اللّهم تفضّل علينا بعفوك وإن لم نستحق رضاك

يا ذا الجلال والإكرام » [1]

إن محاسبة " الذات " على هذا النحو ، هي مؤشر سيميائي على ضرورة تجليّة المـــضمر الخطابي لأن وجود الذات يتحدد بوجود الآخر ، ومن ثمّ طبيعة المساحة الفاصلة بـــين الوجودين ، والمؤسف ـــ حقا ـــ أن هذه المساحة عوض أن تكون مـــساحة تواصـــل وتآلف ، كانت مساحة للتنافر والتخالف مما زاد من قتامة الوضع الدرامي الذي أفـــرزه هذا التصادم الحاد بين الظاهر والمضمر في عموم الخطاب.

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 119

إن التروع الحجاجي عند التوحيدي من خلال مناجاة " الغريب " إنما هو محاولة فعلية لردم الهوة السحيقة بين الطرفين المتحاورين ، « ولذلك نرى أن المقطوعات الخطابية التي تحملها المناجاة يدعم بعضها بعضا ، لأن النتائج التي تحملها مقطوعة معينة تستجيب لعروض مضمنة في مقطوعة سابقة ، وهكذا بطريقة تبادلية حتى النتيجة العامة للخطاب ، والتي يتضمنها دعاء الاختتام »[1] والدعاء في هذه الحالة هو الوسيلة الوحيدة التي لا تتأس على المسافات والأبعاد وإنّما على القرب والانقياد ، ولذلك فضل التوحيدي أن يكون الدعاء بصيغة الجمع وهذا أقصى ما يمكن أن يشرك فيه الآخر ، الذي يظل عصبيا على المجاوزة ، ولكن الفاعلية التواصلية ستتحقق حتما ، من خلال الاشتغال على كافة المظاهر الحجاجية الممكنة بوصفها إستراتيجيات إقناعية .

إن صيغة الدعاء في ختام المناجاة يبيّن ذروة الخنوع والخشوع والإخبات ، فعلى الرغم من إدراك المناجي بأنه لا يستحق رضى الله فإنه لا ييأس من الطلب ، بل يسأله أن يتفضل عليه بالعفو ، لأنه أهل ذلك والقادر عليه ، فهو ذو الجلال والإكرام ، الذي لا يردّ سائلا سأله بنيّة صادقة وقلب خاشع ،... وهذا المسار الخطابي في تحقيق النتيجة النهائية التي يتخياه المناجي المحاور والمحاجج .

2)– ملامح التشكيل الإيقاعي في مناجاة الشوق :

يعد الإيقاع من أهم العناصر التي تؤسس شعرية الخطاب الأدبي وتكشف تميزه بين باقي الخطابات ، ويقصد به على وجه العموم هو ذلك « التواتر المتتابع بين حالتي الصمت والصوت أو النور والظلام أو الحركة والسكون أو القوة والضعف أو الضغط واللين أو

[1] آمنة بلعلي ، تحليل الخطاب الصوفي : في ضوء المناهج النقدية المعاصرة ، ص 119

القصر والطول أو الإسراع والإبطاء أو التوتر والاسترخاء .... » [1]، وبالتـــالي فـــإن الإيقاع وفوق هذا التصور ليس حكرا على الشعر وحده ، بل يتعـــداه إلى فنـــون القـــول الأخرى .

انطلاقا من هذا الفضاء الإيقاعي الرحب، يمكننا الوقوف على مناجيات التوحيدي بصفة عامة ومناجاة الشوق بصفة خاصة ، فلا تفاضل من الناحية القيمية بين الشعر والنثر « وإنما القيمة الحقيقية تتركز في طريقة استخدام اللغة ، فإذا كان الاستخدام جماليا ، كان هنـــاك أدب سواء أكان نظما أو نثرا ، وإذا كان استخدام اللغة بعيدا عن الجمالية فلن يكون هناك أدب سواء أكان نظما أو نثرا »[2]وفي السياق نفسه يرى ميخائيل نعيمة بأنه « لا الأوزان ولا القوافي من ضرورة الشعر كما أن المعابد والطقوس ليست من ضرورة الصلاة والعبادة ، فرب عبارة منثورة ، جميلة التنسيق ، موسيقية الرنة كان فيها من الشعر أكثر مما في قصيدة من مائة بيت بمائة قافية »[3]، وهذا ما نلمسه في مناجيات التوحيدي على امتداد كتابـــة " الإشارات الإلهية " على الرغم من انتمائها وفق العرف التقليدي إلى ما يسمى النثر.

لهذا توسع الدارسون المحدثون في مفهوم البنية الإيقاعية و لم تعـــد الموســـيقى الـــشعرية مقصورة على الوزن العروضي بفواصله المنتظمة ، «لكن إيقاع الجملة ، وعلائق الأصوات والمعاني والصور ، وطاقة الكلام الإيحائية والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة – هذه كلها موسيقى ، وهي مستقلة عن موسيقى الشكل المنظـــوم . قـــد

[1] محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة – بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتب العرب دمشق ،2001 ، ص 12

[2] حسين الصديق ، فلسفة الجمال ومسائل الفن – عند أبي حيان التوحيدي ، دار القلم العربي ، حلب ، سوريا ، ط1 ،2003 ، ص247

[3] ميخائيل نعيمة ، الغربال ، دار صابر ودار بيروت ، ط7 ، 1964

توجه فيه وقد توجد دونه »[1]، وهي رؤية عميقة في إدراك فلسفة الإيقاع وفي الكشف عن آليات اشتغاله الظاهرة والمستترة .

لقد تحققت هذه الرؤية الفنية المتصلة بالإيقاع منذ حقب زمنية بعيدة على مستوى الكتابة ، ففي القرن الرابع الهجري بالذات ، صار السجع « ينافس جديا الشعر ، حين نقرأ رسائل الهمذاني مثلا ، نلاحظ أن الأغراض الشعرية التقليدية قد تحولت إلى نثر . انصهر المديح في قالب القصيدة كما في قالب الرسالة والمقامة »[2] وهذا التداخل على مستوى الكتابة الإبداعية يعني أن الشعر والنثر كانا منفصلين بشكل قاطع ، لكن« في القرن الرابع ابتعد " النثر الفني " الخاضع لقواعد معلنة وصارمة عن الأشكال الأخرى للنثر واقترب من الشعر »[3]، واقتراب النثر من الشعر بهذه الكيفية الإبداعية أنتج فنا متأرجحا بين الشعر والنثر ، أطلق عليه النقاد الفلاسفة قديما مصطلح القول الشعري [4] ، الذي اكتسب شرعيته التداولية بالقوة وبالفعل.

فالقول الشعري إذن هو إبداع (بين بين) إبداع برزخي يجمع بين الفصل والوصل ، وهذا ما تجسد في بعض الكتابات الصوفية مثل الرسائل والمناجيات والكرامات ، والحقيقة أن النثر « إذا أخذ خصائص الشعر أصبح أقدر منه على الوصف لخلوه من قيد الوزن والقافية ، وكذلك أصبح النثر في القرن الرابع أداة لتقييد الخواطر النفسية والملاحظات الفنية »[5] ومرد

---

[1] أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، دار الساقي ، بيروت ، 2009 ، ص105

[2] عبد الفتاح كيليطو ، المقامات – السرد والأنساق الثقافية – ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 ، ص68

[3] نفسه ، ص74

[4] ينظر . ألفت محمد كمال عبد العزيز ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين : من الكندي حتى ابن رشد ، ص94

[5] زكي مبارك ، النثر الفني في القرن الرابع ، ج1 ، ص 130

هذا التحول النوعي ، يرجع بالأساس إلى حجم التغيرات الثقافية والسياسية والدينية الـتي أربكت الفكر العربي في القرن الرابع وأخرجته من انتظامه الرتيب وسكونه الثابت .

وهكذا لم يعد الوزن الشعري هو المحدد الأول للإيقاع « إذ تجاوز الإيقاع الحدود الآمنة للوزن وانفتح على فضاءات إيقاعية جديدة مثل الإيقاع البصري ، الإيقاع السمعي ، إيقاع البياض ، إيقاع الفكرة ، إيقاع السرد وإيقاع الحوار، وغيره مما يندمج تحت لافتة الإيقـاع الداخلي »[1]، ومن هنا انبثقت قصيدة النثر التي ترفض الخضوع للإيقاعات المقننة ، وإنمـا تستجيب فقط لإيقاعات الحياة المتموجة والمتجددة ، ولا يتم ذلك « إلا بمزيد من التكثيف الموسيقي ، الذي من المفترض أن يتبع من نفس متوترة قلقة ومن لغة توليدية وبنية شـديدة التركيب »[2] مما يحتم على كاتب هذا اللون الجديد « أن يستنفر في لغة النثر أقصى طاقاتها، للارتفاع بها إلى مستوى الأداء الشعري »[3]وليس غريبا والحال كذلك – أن نجد رائدا كبيرا من أقطاب قصيدة النثر وهو أدونيس ينتقل « في اتجاه الجذور ، نقلة ترى أن لهذه الكتابـة النثرية الجديدة (أصولا في التراث العربي ، بينها تمثيلا لا حصرا " الإشارات الإلهيـة " لأبي حيان التوحيدي) »[4]، ومثل هذه النقلة النوعية تعطي الكتابة شرعيتها التاريخيـة وتـؤطر أبعادها التداولية.

إن رؤيا الصوفي هو ما يفجر اللغة ، وهو ما يحطم الحدود الواهنة بين أشكالها الفنيـة ، فالذي يهم الصوفي في المقام الأول هو الكتابة بمفهومها الواسع بحيث تليق بمحاورة المطلق ، وتستغرق مشاعر الذات وتخلخل كيانها ، ولذلك فأغلب الصوفية يفضلون لطاقة الإشـارة

---

[1] محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2008 ، ص95

[2] أحمد بزون ، قصيدة النثر – الإطار النظري – دار الفكر الجديد ' بيروت ، ط1 ، 1996 ، ص 138

[3] علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري – دراسة نقدية – دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2003 ، ص120

[4] نفسه ، ص128

على كثافة العبارة ، وليس أدل على ذلك من أن التوحيدي نفسه وسم نصوصه المناجياتية ب " الإشارات الإلهية " ، مستخدما – في أكثر من موضع – من هذه النصوص ذلك التقابل القصدي بين العبارة والإشارة ، حيث الأولى تقوم على دلالة التصريح ، بينما تقوم الثانية على دلالة التلميح .

وقد عد التوحيدي التصوف ذاته اسما « يجمع وأنواعا من الإشارة وضروبا من العبارة»[1] ، وهذا ما يكسب الخطاب الصوفي خصوصيته وتميزه النوعي .

إن الروح الشعرية الطافحة هي ما تظللت به كتابات التوحيدي ، « فجاءت رسائله ومصنفاته قصائد منثورة ، يشيع فيها الجمال الفني والطلاوة الموسيقية والأدبية ما لا تكاد نجد له نظيرا في كل تاريخ الأدب العربي . وهذا الحكم يصدق بصفة خاصة على مناجيات التوحيدي في " الاشارات الالهية "» [2] ففي هذا النوع من الكتابة الصوفية « تخطى التوحيدي أساليب التعبير المستقرة المؤطرة ينخلق أسلوبه الخاص المتدفق الذي يستوعب كافة أساليب النثر الغربي لكنه يتجاوزها أيضا »[3]، وهذه الخصوصية الأسلوبية هي نقطة الارتكاز في جل كتاباته .

يؤمن التوحيدي من هذا المنطلق بان القيمة الجمالية للكلام ليست متعلقة بنوعه أو جنسه ، فأحسن الكلام عنده هو « ما رق لفظه ولطف معناه وتلألأ رونقه ، وقامت صورته بين نظم كأنه نثر ونثر كأنه نظم ، يطمع مشهوده بالسمع ، ويمتنع مقصوده على الطبع »[4]ويتم هذا التصور عن فكرة تداخل الأجناس وتقاطعها وانتقاء فكرة الجنس النقي .

---

[1] أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الإلهية ، ص142

[2]زكرياء إبراهيم ، أبو حيان التوحيدي – أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء – ص 144

[3] جمال الغيطاني ، خلاصة التوحيدي ، ص13

[4] أبو حيان التوحيدي ، الامتاع والمؤانسة ، ج2 ، تحقيق أحمد أمين ، وأحمد الزين ، دار الحياة ، بيروت (د. ت) ، ص 15

من هنا تكون الكتابة الصوفية قد تجاوزت السائد المألوف وانطلقت مؤسسة « مفهوما جديدا للموسيقى لعله ما تسعى إليه قصيدة النثر الحديثة ، إنها موسيقى تعتمد على دفق الروح ، وطاقة الإيداع وأبعاد العملية الإبداعية فإذا بالقارئ أمام عمل سيمفوني متكامل ، تختلف فيه الإيقاعات وتتآلف عزف بالكلمات على آلات متعددة يأخذنا إلى فضاءات أرحب ، تحقق المغايرة حتى على مستوى البنية الشكلية العامة للنص »[1]، وتأكيدا لمبدأ المغايرة يمكننا أن نسوق هذا النموذج مع ترتيبه ترتيبا عموديا لتبين شعرية هذا الخطاب المناجياتي عند التوحيدي :

حـــبـــيـــبـــي !

أمـــا تـــرى ضيعـــــتي في تحفظي ؟

أمـــا تـــرى رقـــدتي في تيقظي ؟

أمـــا تـــرى تفرقي في تجمعي ؟

أمـــا تـــرى دعائي لغيري مع قلة إجابتي ؟

أمـــا تـــرى ضلالي في اهتدائي ؟

أمـــا تـــرى رشدي في غيـــي ؟

أمـــا تـــرى عيـــي في بلاغتي ؟

أمـــا تـــرى ضعفي في قوتي ؟

أمـــا تـــرى عجزي في قدرتي ؟

[1] سحر سامي ، شعرية النص الصوفي – في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي ـ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 ، ص114

أمـــا تـــرى غيبتي في حضوري ؟

أمـــا تـــرى موتي في ظهوري ؟

أمـــا تـــرى ضعفي في شرفي ؟

أمـــا تـــرى سخافتي في زماتتي ؟

أمـــا تـــرى غشي في نصيحتي ؟

أمـــا تـــرى عنائي في راحتي ؟

أمـــا تـــرى دائي في دوائي ؟

أمـــا تـــرى بلائي من مولائي ؟

أمـــا تـــرى علي هذا إلى أن :

يـــغنى الورى وينفد الثرى ويفقد السرى ؟[1]

إن أول ما يصادفنا عند تحسسنا لشعرية هذا الخطاب هو بنيته الإيقاعية اللافتة لا ســـيما على المستوى التركيبي ، فقد جمع المناجي في الجملة الواحدة بين أسلوبي الاستفهام والنفي ، وتكرار هذين الأسلوبين على امتداد هذا المقطع كله وبشكل متوازن هو ما نتج عنـــه مـــا يعرف بإيقاع الفكرة .

كما أن إلحاح المناجي على إبراز علامات الفقد ، هو ما يرسخ هذا الإيقـــاع وبخاصـــة عندما استيعاب بأسلوب التضاد والذي أصبح بدوره قيمة إيقاعية مهيمنـــة ترفـــد البنيـــة الإيقاعية الكلية .

[1] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 133 ، 134

وسعيا إلى استبانة ملامح التشكيل الإيقاعي في مناجيات التوحيدي ، آثرت الاشتغال على مناجاة مخصوصة موسومة بمناجاة الشوق لاحتفاء لغتها بالبعد الإيقاعي في تعالقه بالبعد الدلالي ، وهو ما يمكن توضيحه في الآتي :

أ- إيقاع الفكرة ودلالات الفقد :

تنبني شعرية مناجاة " الشوق " على ذلك التنويع البارز في بنيها الإيقاعية ، مما أسهم في رفدها بخصوصية نصية قلما نجدها في باقي النصوص الإبداعية ، ولعل أبرز تلك الإيقاعات هو إيقاع الفكرة في خفائها وتجليها .

إن إيقاع الفكرة في العادة « هو إيقاع خفي يتشكل في النفس من خلال التأمل والاستغراق في عالم النص وأجوائه الخاصة »[1]و بالتالي فهو متعلق بالموسيقى الداخلية المصوغة من نظام مختلف « قد تدركه الأذن بسهولة حين يتكثف فيقترب من أصله الموسيقي في مجال الوزن ، ولا تدركه حين تتباعد عناصره وتتناثر وحداته الموسيقية »[2]، ومن هنا يمكننا اكتشاف ذلك الحبل السري الذي يربط البنية العميقة للنص بنيته السطحية.

ينهض الإيقاع في مناجاة " الشوق " من خلال حركة دلالية نامية يرفدها التكرار والتتابع التركيبي المنسجم ، حيث يظهر المناجي وهو يتحسس مكان تموقعه في هذا العالم الغريب العجيب تحدوه رغبة جامحة في أنن يلتحق بأهل الشوق عنده والذي تمظهر من خلال المقطع التالي :

و أشوقا إلى قوم تلهب أكبادهم شوقا إلى الله!

و أشوقا إلى قوم فارقتهم أرواحهم وجدا بالله !

---

[1] محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة – بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية – ، ص 53

[2] علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2006 ، ص37

و أشوقا إلى قوم تبلغوا بالحبو والزحف إلى الله !

و أشوقا إلى قوم امتلأت قلوبهم بمعرفة الله !

و أشوقا إلى قوم طلبوا الراحة بالتعب حياء لله !

و أشوقا إلى قوم طلقوا الدنيا وزهرتها غنى بالله !

و أشوقا إلى قوم باينوا الكون وما فيه استقلالا بالله !

و أشوقا إلى قوم صافحت أرواحهم يد الله !

و أشوقا إلى قوم سبقت لهم الحسنى من الله !

و أشوقا إلى قوم ضاقت عليهم الأرض بما رحبت نزاعا إلى الله !

و أشوقا إلى قوم راحوا إلى صدور ليس فيها غير الله !

و أشوقا إلى قوم قالوا لله ، وسكتوا لله ، وتحركوا إلى الله ، وسكنوا مع الله ![1]

إن تكرار لفظة " الشوق " مرتبطة بواو الندبة ثلاثة عشر مرة متتالية يعكس ذلك الضغط النفسي الهائل الذي تعيشه الذات الكاتبة تحت وقع ثنائية (الألم والأمل) ، وهي ثنائية غير متوازنة ، اذ ينحسر الأمل ويضيق في مقابل اتساع الألم وتمدده

في هذا الموقف المأساوي ، يتصاعد الإيقاع الدلالي ، وما يزيد في سقف تصاعده ، هو ذلك النمو الدرامي لتراتبية الأفعال من خلال عرضها بطريقة تفصيلية وفي الزمن الماضي الذي يعني انتهاء الحدث : (فارقت ، امتلأت ، طلبوا ، طلقوا ....) ، ومن هنا يصبح الشوق حركة وثمرة تحقيقه سكون .

[1] أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الالهية ، ص 277 ، 278

إن التناسب الطردي بين شدة الفقد وشدة الشوق يؤكد مجددا على جدلية الحضور والغياب ، غياب الأنا أو تسترها في مقابل حضور الأنت بكل تفاصيله ، فعلى المستوى التركيبي غاب الفعل والفاعل وناب عنهما المصدر (شوقا) الذي لا يحيل الا على " الندبة " باعتبارها أسلوبا حاملا للحالة الشعورية والنفسية المتصدعة جراء تداعيات الفقد

وعليه فإن ايقاع الفقد يسير في حركة رتيبة ثقيلة ، لكنها قوية كقطار تعطلت فرامله بينما ايقاع الشوق مضرب متموج ، منكسر انكسار نفسية صاحبه ، يسير وفق ثنائية الخفاء والتجلي

لم يعلن التوحيدي عن شوقه لله مباشرة كما هو الحال عند أغلب المتصوفة إنما أراد أن يتدرج فيه بإلحاحه على الشوق إلى العارفين بالله الذين فصل أفعالهم وصفاتهم عسى أن يكون منهم ، ومن ثم سيكون شوقه الى الله مشروعا ومتحققا تحققا فعليا وليس ادعاء.

إن إيقاع التكرار المتعلق بلفظه الشوق هو الإيقاع الدلالي الظاهر الذي يرفد الإيقاع الدلالي الباطن ويرسم حركته في مسارب النص كما أن الإلحاح على الشوق وتعظيمه قد ورد في مواضع أخرى من مناجيات التوحيدي منها قوله « فأما الشوق الأعظم والحنين الأعم فإنما هما إلى عارف قد تربع إلى سرير الرضا واطمأن إلى الثقة بالمولى وشهد الغيب من وراء ستر الضنا فإن قال فعنه وإن سكت ففيه وإن تحرك فله وإن سكن وإن اشتاق فإليه وإن تمالك فعليه »[1]

ومن هنا تزداد دلالة " الشوق "وضوحا وعلامة "المشتاق " إليه سطوعا ،وتبدو مناجيات التوحيدي في الإشارات كنص واحد تتقاطع إيقاعاته وتتقابل بناء على خيط دلالي رفيع هو الجامع لبنيها الكلية.

[1] أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الالهية ،ص236

إن عاطفة الشوق المنقسمة على نفسها بين شوق مفقود وشوق موجود ،هي ما يصنع توترا دلاليا في بنية النص ، فيتولد عن ذلك إيقاع خاص « يزاوج بين الرغبة والرهبة والشجاعة والحذر والأمل واليأس ، التذكر والحلم ، العذوبة والعذاب ، الماضي والمستقبل وكل ما من شأنه أن يكون عواطف متضاربة وهواجس متراكبة تنحصر في علاقة طرفيها المتضادين بين الحركة والسكون »[1].

وهذه الثنائيات المتجددة تسمح باختراق الواقع وتجاوز صدماته المتتالية التي مبعثها الصمت والسكون في مقابل البوح والحركة .

في ظل التوتر والصدامية ، يصبح الإيقاع مرادفا للتدفق والانسياب بناء على المعاني و الأحاسيس المؤطرة له « ومعنى ذلك أن من خصائص الإيقاع الجوهرية الانتظام في نسق يحدد هويته أو في عدد من الأنساق المتصلة أساسا بعنصر الزمن ، كالمعاودة والتكرار والترجيع والفواصل والحركة والسكون مما يشير إلى حركة الجزء في الكل واللحظة في الزمن»[2] ويغدو من خلال ذلك الانتظام النسقي هو محدد الإيقاع وموجهة والباعث على تحسسه.

في إطار هذا الانتظام انتقل التوحيدي من بداية انسيابية أثيرية متعلقة بعالم الحلم إلى نهاية مأساوية صادمة مرتبطة بالواقع مما أحدث شرحا واضحا في سيرورة الدلالة ، وكان سببا في إضفاء طابع درامي مأزوم وهو ما عبر عنه في الآتي :

«آه ! ماذا ينفعني شوقي إليهم إذا لم أكن منهم ؟

[1] علوي ألهاشمي ، فلسفة الايقاع في الشعر العربي ، ص38

[2] علوي ألهاشمي ، فلسفة الايقاع في الشعر العربي، ص22/21

وماذا يجدي علي نزاعي نحوهم إذا لم أعرف بينهم ؟

وماذا حاصل من ذكرهم إذا كنت مجهولا عندهم ؟

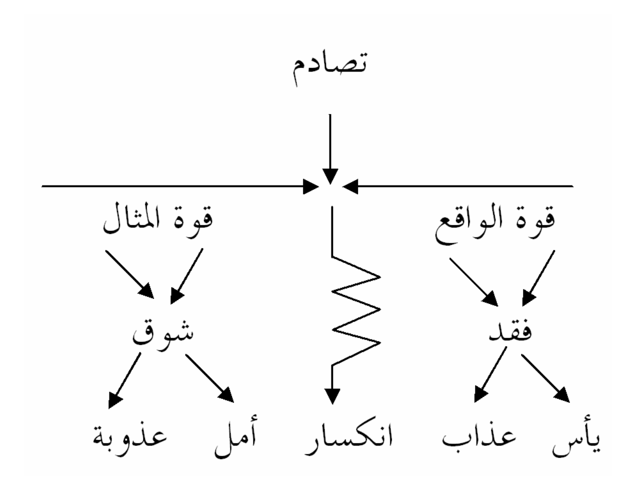
وماذا يعني عني انتسابي إليهم إذا كنت منفيا عنهم ؟

وماذا يبقى معي من تعذري بهم إذا كنت ذليلا فيهم ؟

فما حيلة من أن أشتاق بحسن ظنه عاقه سوء فعله ، وان حن بفرط صبابته تقاعس بسالف جنابه وإن قال كان عيه في بلاغته وان جرع كان شرقه في اساغته ، فليس يصفو له حال إلا تكدر ، ولا يتسهل عليه مراد إلا تعسر ولا يصح أمانه لا في سفر ولا حضر» [1].

إن أسلوب التفجع وهاجس السؤال الذين يؤطران هذا المقطع هو ما نتج عنه إيقاع جديد هو إيقاع الانكسار الناجم عن ذلك الواقع العنيف بين قوتين غير متكافئتين ، قوة الدلالة النفسية المتعلقة بأريحية المثال وقوة الدلالة العقلية المرتبطة بعذابات الواقع .

ويمكننا توضيح حقيقة التصادم وتداعياته في الشكل الآتي :



[1] أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الالهية ، ص278

إن أداة التوجه " آه " هي المؤشر الدّال على عمق الصدمة ، وعلى شدة التصادم ، وهي في الوقت نفسه علامة سيميائية فارقة تعكس الهوة السحيقة بين الواقع والحلم (المثال) يريد التوحيدي أن يُظهر ذاته المضمرة ، وأن يكتشف فيها إرادة التغيير ، فالشوق طريق للوصول ، لكنه غير كاف إذا لم يتدعم ببدائل معرفية توجه هذا الفعل وتحرك سكونه ، وتفجر كمونه.

إن هذا التعالق الدلالي المبني على ثنائية (فقد ، شوق) يناظره في الوقت نفسه تعالق إيقاعي يسير في منحنى تصاعدي كلما اقترب المناجي من لغة العقل ، بينما يأخذ منحنى متموجا إذا اقترب من الوجدان والعاطفة ، أي عندما تحدث تقلبات انفعالية متباينة

هكذا كانت فكرة " الشوق " هي الموجه الحقيقي لمسار الإيقاع الدلالي ، فقد كانت الانطلاقة بمناجاة إلهية خالصة ، عرض فيها التوحيدي ، ضعفه وعجزه وتذلّله واستسلامه إلى الله تعالى ، يقول :

اللّهم إنك أم طردتنا عن بابك فبأجرامنا التي هتكنا

بها ستر حرماتك : وإن قبلتنا على هناتنا فبكرمك الذي لم نزل نتوقعك منك

وإذا لم تطردنا و لم تقبلنا استهانة بنا وازدراء لنا ، وقّحنا وجوهنا ، وأطلقنا ألسنتنا وقلنا :

على من تردنا ونحن عبيدك ؟

إلى من تكلنا ونحن خلقك ؟

تولنا كيف شئت ساخطا وراضيا

فقد استسلمنا وسلّمنا ، وقد علمنا يا إلهنا ! غنّك لا تعاملنا بعد هذا الانقياد والاستحذاء وطرح الكاهل في الفناء بعد الفناء ، إلا بما أنت أهله في الجود والكرم والإحسان الذي سبقت به إلينا في القدم

وكيف نيأس من روحك أو نقنط من رحمتك

بعدما أهلتنا لمواجهتك ، وأذنت لنا في مشافهتك

حتى وجدناك بما عرفناك

ثم سألناك على ما وعدناك

فكن لنا عند هذا الظن

فإنك عند ظن عبد ك [1]

في هذا الفضاء المناجياتي يتمدد الإيقاع ، من خلال استدعاء النص الديني ممثلا في القرآن والحديث

ففي قول المناجي : " كيف نيأس من روحك أو نقنط من رحمتك " استحضارا لقوله تعالى : ﴿ يَٰبَنِيَّ ٱذۡهَبُواْ فَتَحَسَّسُواْ مِن يُوسُفَ وَأَخِيهِ وَلَا تَاْيۡـَٔسُواْ مِن رَّوۡحِ ٱللَّهِۖ إِنَّهُۥ لَا يَاْيۡـَٔسُ مِن رَّوۡحِ ٱللَّهِ إِلَّا ٱلۡقَوۡمُ ٱلۡكَٰفِرُونَ ٨٧ ﴾ [2] ، وفي قوله " فإنك عند ظن عبدك " استحضارا لقول الرسول صلى الله عليه وسلم : " يقول الله تعالى : أنا عند ظن عبدي بي ، وأنا معه إذا ذكرني ، فإن ذكرني في نفسه ، ذكرته في نفسي ، وإن ذكرني في ملأ ذكرته في ملأ خير منه " [3]

إن التداخل النصي على هذا النحو ، يسهم في تكثيف الفكرة وشحنها بطاقة وجدانية عالية ، ومن ثمّ يتشكل إيقاع خفي يؤثر على نسيج النص ، فتتحدد موجهاته ، وأبعاده الدلالية ، مما يعني أن هذه الموسيقى إنما تنشأ " من عناصر مختلفة تماما ، كطبيعة الكلمات ، أطوال الجمل ، المباغتة وكسر اعتيادية التوقع ، جرس الحروف ، إضافة إلى موسيقى العلاقات التي تربط الدول بالمدلولات ، وبنائية الصورة الشعرية ، والموسيقى المتولدة من تداخل أكثر من

---

[1] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 274

[2] يوسف : 87

[3] يحي بن شرف النووي ، رياض الصالحين ، ص 342

نص في الكيان الشعري وفقا لآليات التناص "[1] ، وهكذا يكون التناص بآلياته المتنوعة مكثفا للدلالة ، ومحركا للإيقاع في آن

ذا تتبعنا مسار إيقاع الفكرة في مناجاة " الشوق " ألفيناه يتحدد بالكليات كما يتوزع في التفاصيل ، وهو ما يمكن تحسّسه من خلال المحطات الدلالية الآتية :

01. **التذلّل والاستسلام** : ويظهر بصورة واضحة في بداية الخطاب فأما :

أ- التذّلل فقد عبر عنه بقوله :

" على من ترنا ونحن عبيدك ؟ وإلى من تكلنا ونحن خلقك ؟ "[2]

ب- الاستسلام فقد ورد في قوله :

" تولّنا كيف شئت ، ساخطا وراضيا ، فقد استسلمنا وسلّمنا " [3]

02. **العتاب والتحذير** : نقلة جديدة في الخطاب ، وتظهر في :

أ. العتاب : " يا هذا أين الحياء من الله الذي أنعم عليك بدءا أو عودا ؟ وأين الخوف من الله الذي إن بسط أباد وأفنى ؟ " [4]

ب. **التحذير** : " أما تأخذ حذرك ممن إن شاء سلّطك عليك فهتّك عضوا عضوا ، وبدّدك شلوا شلوا ، وجعلك لكل ناظر بعين ومثلا لكل سامع بأذن " [5]

03. **التوجيه والتذكير** : ويشمل الآتي :

---

[1] سحر سامي ، الشعرية النص الصوفي ، ص 119

[2] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 274

[3] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 274

[4] نفسه ، ص 275

[5] نفسه ، ص 275

أ- **التوجيه** : وفيه تبيان معالم الطريق من ذلك قوله : " يا هذا الطريق مختصر ، والدليل واضح والشوق متوقد ... ولكن يبقى أن تحبب إلى مالك بما فيك ، وتعاق ما يغويك ويرديك " [1]

ب- **التذكير** : وهو أعمق من التوجيه ، كما في قوله : " أما تعلم أن الزرداب في السرداب ، والخناجر في الخناجر .. إن كنت لا تعلم فتعلم وإن كنت تعلم فتكلم ، وإن كنت لا تتكلم فاستسلم " [2]

04. **الشوق** : وهو النواة المركزية في هذا الخطاب المناجياتي ، فحضور الشوق يعكس الرغبة الحقيقية في المعرفة والوصول ، وغيابه تبديد لهذه الرغبة وتعذيب للذات ، ومن ثمّ الدخول في متاهات الفقد وتبعاته.

ولهذا كان أسلوب الندية حاضرا في مثل هذا الموقف الفاصل ، ظهرت هذه الدلالات المتعالية في قول التوحيدي : " وا شوقا إلى قوم تلهّب أكبادهم شوقا إلى الله ! وا شوقا إلى قوم فارقتهم أرواحهم وجدّا بالله ! واشوقا إلى قوم تبلغوا بالحبو والزحف إلى الله ! ، وواشوقا إلى قوم امتلأت قلوبهم بمعرفة الله .... " [3]

05. **الإحباط والمعاناة** : في هذا الموقف تتجلى بوضوح مظاهر الفقد والحرمان ، وتتوزع على:

أ. **الإحباط** : انعكست هذه الصورة المأساوية في قوله: « آه! ، ماذا ينفعني شوقي إليهم ، إذا لم أكن منهم ؟ ، وماذا يجدي عليّ نزاعي نحوهم إذا لم أعرف بينهم ... ؟ » [4]

ب. **المعاناة** : تتجلى ذلك بوضوح في هذا المقطع :

[1] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 275 – 276

[2] نفسه ، ص 276

[3] نفسه ، ص 277

[4] نفسه ، ص 278

« فما حيلة من إن اشتاق بحسن ظنه عاقه سوء فعله ، وإنّ حنّ بفرط صبابته تقاعس بسالق جنايته ... فليس يصفو له حال إلا تكدّر ، ولا يستسهل عليه مراد إلا تعسّر ، ولا يصح أمانه لا في سفر ولا حضر » [1]

06. **الاستبصار والاعتبار** : ويتحققان من خلال :

أ. **الاستبصار** : ويتأتى بعد معرفة حقيقة التوحيد وصفات الكمال الإلهي من ذلك قول التوحيدي : « أفيكون هذا النعت إلا لمالك الوقت الذي جلّ أن يكون له فوق أو تحت ؟ فما ينبغي لك إذا عرفت هذا السيِّد ، أن تبغي ما يصلك به أو ما يوصلك إليه لتكون عزيزا به ، مرضيا عنده ، مأمونا على سرّه ، مجابا إذا لبيّت ، مقبولا إذا شهدت محفوظا إذا غبت ، مرعيا بعينه ، كيفما حالت بك الحال وآل به المآل ؟» [2]

ب. الاعتبار " وفيه دعوه لسلوك الطريق ، وهو ما حثّ عليه في قوله :

« فإن صحّ لك عزم وحضرك عزْم ، ولاح لك نور ، وانجاب عنك غرور ، وشاع فيك حبور وسرور ، فجدّ في هذه المناهج سالكا إلى تلك الغايات التي قد شوّقت إليها بكل ما أدرك طرفك ، وسمعته أذنك وحواه قلبك ، وبالجملة بكل مشاعك التي هي شعائر الله عندك ، وآثار قلبك وروائده إليك ، وهو اتفه بك وطوالعه عليك ، وتراجعه منك ، فإنك متى جعلت التروّح بههذ الأحاديث الغريبة ديدنك ، فعما قليل تصير ممن إذا تكلّم باح ، وإذا باح ارتاح ، وإذا فكر طاح، وإذا اعتزم ساح ، وإذا عبق فاح ، بل تصير ممن إذا تمنى أدرك وإذا رنا لحظ وإذا وجد حفظ ، وإذا تحرك حنّ ، وإذا سكن اطمأن ..... » [3]

---

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ،ص 278

[2] نفسه ، ص 279

[3] نفسه ، ص 280

ويختم المناجي محطة (الاستبصار والاعتبار) بهذا الدعاء الذي يمثل في الوقت نفسه نهاية متوقعة لهذا الخطاب المناجياتي بقوله :

« اللّهم إنّا رضينا في الأول عن أنفسنا على مذهب المغترين ، وسخطنا في الثاني عليها على طريقة المستبصرين ، فقابلنا على ذلك بما يحفظنا لك ، ويُحظينا لديك ، يا ذا الجلال والإكرام »[1]

إن مسار البنية الدلالية لمناجاة " الشوق " بهذا الشكل الدرامي هو ما يثير ذلك الحسّ الإيقاعي الذي ينساب في مسارب الألفاظ وفي ثنايا التراكيب ، فكل محطة دلالية من المحطات السابقة تحمل إيقاعها الخالص ، بحيث يمكننا أن نستشعر التناغم التالي :

1) التذلّل يفسره الاستسلام
2) التحذير يفسره العتاب
3) التذكير يفسره التوجيه
4) الشوق يفسره الفقد
5) المعاناة يفسرها الإحباط
6) الاعتبار يفسره الاستبصار

ومُؤدي هذا التناغم ، أن التفسير في هذا الحالة يصبح آلية إيقاعية ، تحفز الحركة الدلالية ، وتُجلى أبعادها النفسية المكنونة

لا يقتصر الإيقاع الداخلي الذي نحن بصدد تحسسه على مستوى كل محطة دلالية لوحدها ، بل تتقاطع هذه الإيقاعات الجزئية تشاكلا أو تباينا فتحدد مسار الإيقاع الكلي للمناجاة ،

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 281

الذي هو في الأصل ذائبا فيها « ليتجسّد خلقا جديدا متمازجا بالفكر واللغة والرموز ، والصور والعواطف تمازج الروح بالجسّد » [1]

ومن هذا المنطلق يمكننا الوقوف على ذلك التشاكل الإيقاعي الرائع الذي يوحد بين بداية الخطاب ونهايته ، فيقول التوحيدي في البداية :

« تولنا كيف شئت ، ساخطا و راضيا ....» [2]

ينسجم تماما مع قوله في النهاية :

« اللّهم أنا رضيّنا في الأول عن أنفسنا على مذهب المغترين ، وسخطنا في الثاني عليها على طريقة المستبصرين ، فقابلنا على ذلك بما يحفظنا لك ..... » [3]

إن السخط على النفس ــ حسب التوحيدي ــ استبصار ، وبالتالي فهو مدعاة لتحقيق رضى الله ، بينما الرضا على النفس اغترار ، وبالتالي فهو مدعاة لحلول سخط الله ولإدراك المناجي بعجزه البشري ، فهو يسأل الله أن يتولّه (يحفظه) في حالتي الرضا والسخط

إن التشاكل الدلالي بين الفعلين (تولى ، حفظ) هو بمثابة قرينة كافية ، على ذلك الخيط الإيقاعي الرفيع الذي مردّه التباين الدلالي المفارق بين رضا الله من جهة، وسخطه من جهة أخرى وهكذا يصبح التشاكل والتباين الدلالين ، وترين حسّاسين من أوتار الإيقاع الداخلي

ب – اضطراب الذات والتوازنات الإيقاعية :

عرفنا في العنصر السابق كيف تشكلت تلك المسارات الإيقاعية الداخلية ، وهي مسارات جزئية ، لكنها في واقع الأمر ، تفلّتت منها وفق نسق تناغمي خاص ، واقتربت بحركة نافرة

[1] علوي الهاشمي ، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، ص 25

[2] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 274

[3] نفسه ، ص 281

نحو مدار واحد وهو الإيقاع الكلي لمناجاة " الشوق " الذي تؤطره بنيتا الدعاء المتشاكلتين في مقدمة المناجاة وفي ختامها.

تتمة للتشكيلات الإيقاعية التي تحفل بها هذه المناجاة ، يمكننا الوقوف على التوازنات الإيقاعية البارزة ذات المصدر البلاغي كالسجع والجناس ، والطباق وهي الصيغ التي لا تكاد تخلو منها مناجاة من مناجيات التوحيدي في إشاراته الإلهية ، فقد « تفنّن أبو حيان من خلال السجع والجناس والطباق في التعبير عن القلق والجسارة » [1] ، وهذا ما يجعل هذا الكتاب متميزا عن كتبه الأخرى ، ففيه « يظهر التنغيم الموسيقي الجميل الناتج عن تقسيم الجمل إلى فقر قصيرة متناسبة الطول » [2] وهي سمّة أسلوبية بارزة تشتمل كل مناجياته وبالعودة إلى مناجاة " الشوق " ، نرى بأن شعريتها تقوم على ذلك التعاضد البيّن بين بنيتها الدلالية وبنيتها الإيقاعية ، وخصوصية الجملة التوحيدية هي أولى موجهات الإيقاع ، فجمل التوحيدي ، تجنح إلى القصر والانسجام مع ما قبلها وما بعدها ، ولنا أن نكتشف ذلك من خلال المقطع الآتي :

دعني من هذا

فقد والله بالغت في الأذى

أما تعلم :

أنّ الزرداب في السرداب

والخناجر في الحناجر

والسواد في العواد

[1] مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، ص 130

[2] عبد الواحد حسن الشيخ ، أبو حيّان التوحيدي ، وجهوده الأدبية والفنية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ط01 ، 1980م ، ص 337

والمكاوي على المطاوب

والمناشر على المباشر

والمعالق على المخانق

والعلاقم على الحلاقم

والمناصل في المفاصل

والفواتل على المقاتل

والمشاقص على الفرائص

والأوتاد في الأكباد

والنار في العار

والندوب في القلوب ؟

إن كنت لا تعلم ، فتعلّم

وإن كنت تعلم ، فتكلم

وإن كنت لا تتكلم فاستسلم

طاش والله ــ هذا الحلم عندما لاح من أسرار هذا العلم

حتى لو قوبل الدعاء بالرّد

وعومل المواصل بالضدّ

وتعدى في جميع الأحوال كل حدّ

لكان العذر بيننا

والعدل هيّنا

والقريح مدْملا [1]

يضج هذا المقطع بحالة وجدانية ضاغطة ، يكشف من خلالها المناجي على الحقيقة الغائبة للذات البشرية ، وقد انعكس هذا الوضع النفسي الخاص بصورة مباشرة على الجانب الإيقاعي « لأن الجملة العربية تخضع لشروط الدلالة قبل الإيقاع » [2] ، ومن هنا كان تواتر الجمل وفق خصوصية التوازنات الصوتية ، ممثلة في السجع والجناس متناغمة مع توتر الذات واضطرابها .

بعد العبارة الاستفتاحية التي تضمنت أسلوبا عتابيا واضحا ، توالت مجموعة من الجمل الاسمية القصيرة وبصورة متواترة ، وهي في مجملها تقوم على التشاكل في بنيتها التركيبية ، بينما يظهر التباين على مستوى الصيغ الصرفية ، إذ نرى تفاوتا وتنويعا بين جملة وأخرى ، ويتعلق الأمر باسم (أن) والاسم المجرور الذي يليه ، مما يسهم في كسرّ الرتابة الصوتيّة الحادة وهو ما يجدر بنا توضيحه في الآتي :

الزرداب ، السرداب} ← الفعلال

الخناجر ، الحناجر
العلاقم ، الحلاقم } **الفعائل**

المناشر ، المباشر
المعالق ، المخانق
المناصل ، المفاصل
المشاقص .... } ← **المــــفاعل**

الفواتل ،...... } ← الفواعل

} ←

[1] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 276

[2] أبلاغ محمد عبد الجليل ، شعرية النص النثري ، ص 38

الأوتاد في الأكباد		الأفعال
النار في العار	←	فاعل
النُدوب ، القلوب	←	الفُعول
السواد ، العواد	←	الفَعَال

فإذا أحصينا هذه الصيغ الصرفية وجدناها ثمان صيغ وهي (الفعلال ، الفعائل ، المفاعل ، الفواعل ، الأفعال ، الفاعل ، الفُعُول ، الفعال) ، وهذا التنويع الواضح في هذه الأوزان ، يساعد على كسر الرَّتابة الصوتية ـــ كما أشرنا ـــ ومن هنا يتحدد الإيقاع البلاغي الذي « ينبع من تآلف الكلمات وانسجامها وتلاؤمها في علاقات صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية ، وهذه العلاقات تقوم بدورها على التماثل والتشابه ، كما تقوم على التخالف والتضاد » [1]

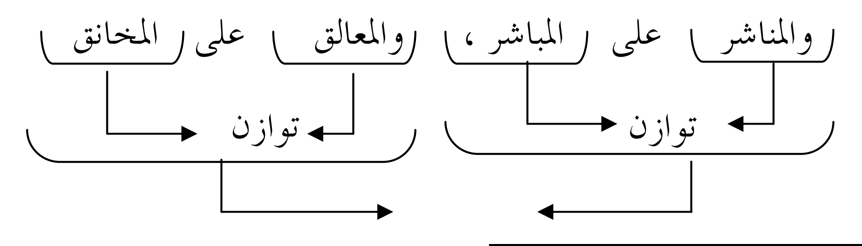
هذا الانسجام في العلاقات يُعدُّ أحد البدائل الشعرية في بناء النص الأدبي

لقد كان للتظافر العلائقي بين السجع والجناس ، وحضورهما القوي في بنية المقطع السابق دور كبير في توجيه الخطاب وإجلاء تمظهراته الإيقاعية

أما المؤشر الإيقاعي الأول ، فهو النسق التركيبي التناظري الذي يوازي بين الصيغ الصرفية ،والتناسب الصوتي بين هذه الأنساق ذاتها ، ولنا أن نمثل بالنموذجين الآتين :

النموذج (1)

أما تعلم أن : ......



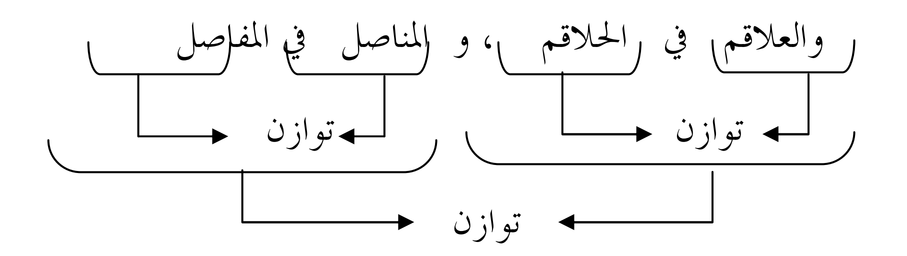
[1] ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ـــ في العصر العباسي ـــ دار القلم العربي ، حلب ـــ سورية ، ط01 ، 1998 ، ص 30 – 31

توازن

ونلاحظ أن الرابط في هذه التوازنات هو حرف الجر (على) ، أما الرابط الابتدائي فهو حرف العطف (الواو) .

نموذج (2) :

أما تعلم أن : ....



والرابط هنا هو حرف الجر (في) بالإضافة إلى الرابط الابتدائي (الواو) أما في بداية السؤال ، فإن التوازن يتوقف على المقاطع الصغرى فقط ، ولا يتعادها ، ويظهر في :

أما تعلم أن : ....

الزرداب في السرداب و الخناجر في الحناجر، و السواد في العواد

توازن توازن توازن

هكذا أراد التوحيدي أن يترع صفة الإطراد عن هذه التوازنات الصوتية المتواترة ليخرج من الرتابة الإيقاعية المملة ، بل ذهب أبعد من ذلك حينما اختار حرفي الجرّ (في) و (على) وجعلها أدوات ربط لتلك التوازنات ، كما أن تواتر هذين الرابطين جاء متقاربا ، (وردت (في) ، سبع مرات ، وورود (على) سبع مرات ، وهو ما يذكي فكرة إيقاع التوازن الكلي لهذه الفقرة .

لقد شكلت الأزواج الإيقاعية السابقة ممثلة في تشاكلاتها (الصرفية)، ظاهرة مميزة ، في

خطاب مناجاة الشوق ، حتى نهاية الكلمات ، بناء على نظامها النسقي ، جاءت منتظمة في سياق تناغمي خاص حيث الحروف موزعة بطريقة متوازنة ومنسجمة كالآتي :

الحرف	مرات ورودها
ب	2×2
د	2×2
ل	2×2
ر	3×3
م	1×2
ق	1×2
ص	1×2

نلاحظ أن النهاية (الفاصلة) المتمثلة في حرف (الراء) هي نقطة التناظر بين باقي الحروف في مرات تواترها في الفقرة ، وهذا من شأنه أن يولّد توازنا جديدا ، يعضد التوازنات السابقة .

اللافت ـــ أيضا ـــ في الفقرة السابقة تأسيسها على التفاعل التشاكلي المبني على الجناس الناقص ، حتى أصبح القيمة المهينة على البنية الإيقاعية الكلية ، في بعدها البلاغي ، ومن هنا « تصبح أشكال التقابل عناصر جمالية في عملية تحليل النص الأدبي حينما يتبيّن المرء ملامحها ، وتغدو وسيلة قادرة بيديه للكشف عن الأبعاد الدلالية ، وفهم تحولاتها التي تكمن في الأنساق التقابلية في إطار التضاد ، أو الترتيب ، والتوازي والتناظر أو التشاكل » [1]

[1] حسين جمعة ، التقابل الجمالي في النص القرآني ـــ دراسة جمالية فكرية وأسلوبية ـــ دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ،ط01 ، 205 ، ص 144

وهذا يعني توسع مصطلح التقابل ، وبمدده هو يشمل معظم الأساليب البلاغية في توظيفها الجمالي

وعليه فكل أشكال التقابل هي مظهر من مظاهر التوازن في النص حيث التوازن نفسه ينظر إليه في هذه الحالة على أنه « شكل من أشكال التنظيم لمواقع الوحدات اللغوية ، ولحركة المعنى ، ولمتابعة المخاطب (قارئا أو مستمعا) للقول وتواصله معه ، إنه أحد أشكال بناء القول ، وضمان تماسكه ، وتقليه وبقائه » [1] ومن هذا الباب يدخل السجع الذي يعد أوضح ألوان البديع « التي تحقق توازنا وتوازيا بين أجزاء الكلام ومقاطعه بمجيئها على حرف واحد ، مع تماثلها أو تقاربها (غالبا) في الطول » [2].

وفي الفقرة السابقة من نص مناجاة الشوق ، لاحظنا بأن التوحيدي يغلّب السجع الموازي ، وهو أن تتفق اللفظة الأخيرة مع نظيرتها في الوزن الصرفي وفي الحرف الأخير ، وهو الأمر الذي التزمه في آخر الفقرة عندما قدّم جوابا مفتوحا للسؤال المركزي الذي طرحهُ في البداية:

أما تعلم .... ؟

وكان الجواب :

« إن كنت لا تعلم ، فتعلّم ، وإن كنت تعلم فتكلّم ، وإن كنت لا تتكلم فاستسلم ، طاش ــ والله ــ الحلم ، عندما لاح من أسرار هذا العلم ، حتى ولو قوبل الدعاء بالردّ ، وعومل المواصل بالصدّ ، وتعدى في جميع الأحوال كل حدّ ، لكان العذر بيننا ، والعدل هيّنا ، والشافي محتملا والقريح مدملا » [3]

---

[1] شكري الطواشي ، البديع وفنونه ، مقاربة نسقية بنيوية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ،ط01 ، 2008 ، ص 102

[2] نفسه ، ص 102

[3] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 276

لقد انتقل التوحيدي في هذه العبارات المتتالية بالسجع من مفهومه الشكلي إلى بعده الدلالي الأعمق ، حيث يبدو باعتباره سالكا يتدرج في مقامات المعرفة ، مؤكدا على الانتقال من الجهل إلى العلم الذي يكشف أسرار الحقائق ، وله بعد ذلك ، أن يبوح به ، أو أن يكتم (تكلمْ / استسلمْ) ، إنه العلم الذي يجعل الحليم حيران ، والحيرة في ذاتها عتبة هامة من عتبات المعرفة والوصول ، وإذا تحقق السالك بهذه المعاني العرفانية ، سيكون معذورا في أقواله وأفعاله ، متلذذا بعذاباته وجراحاته.

ومن هنا يصبح المراد من أسلوب السجع «إضفاء حالة من الخشوع والتأمل والاستعداد لتقي فكرة مقدسة أو وصية أو عبرة تقتضي الإيجاز والتكثيف، ولكنها تهدف إلى التأثير بالتركيز على نهايات الأفكار»[1]، وهذا التأثير هو الغاية المتوخاة على مستوى الفعل الخطابي في مناجيات التوحيدي.

وهكذا ينقل التوحيدي من خلال تضافر أنساق السجع والجناس ، من بداية متضمنة للعتاب إلى نهاية تضعه في مدرج العارفين وهي رحلة شاقة يعتريها الكثير من العوائق المطّيات، فالحالة النفسية المضطربة تضغط على التوحيدي (المناجي / العارف) فيحاول أن يعيد ترتيب أفكاره وفق آلية الضبط الذاتي التي تحقق له نوعا من التوازن الذي انعكس بصورة جلية على مستوى تلك التمظهرات الإيقاعية المتشاكلة ، والمتباينة .

تعني هذه الحقيقة السيكولوجية أن الإيقاع الكلي للنص الأدبي إنما « ينطلق من جملة من الأحاسيس والانفعالات التي تختزن معطيات الواقع من الصور والذكريات والأفكار ، فتعمل على ترابطها ونظمها في بنى خاصة ومعقدّة ، نتيجة للصراع الدائم بين معطيات الواقع من جهة والأحلام والرؤى والرغبات من جهة ثانية ، فتخرج في عمل فني يحقق ما تصبو إليه

[1] عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ص108-109.

النفس من توازن وانسجام »[1] ، وهذا التوازن والانسجام هو ما سعى التوحيدي إلى تفعيله بناءا على جملة من التقاطعات الفنيّة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية .

في هذا السياق يمكن الكشف على بنية التضاد التي تجلت بصورة واضحة على المستوى الدلالي انطلاقا من حالات الاضطراب النفسي ، وقد امتدت في مفاصل النص بطريقة فجائعية.

تراوح التضاد في مناجاة " الشوق " بين الإظهار والإضمار ، فمن أمثلة النوع الأول :

« اللّهم إنك إن طردتنا عن بابك فبأجرامنا التي هتكنا بها ستر حرماتك ، وإن قبلتنا على هناتنا فبكرمك الذي لم نزل نتوقعه منك ، وإن لم تطردنا و لم تقبلنا ..... وقحنا وجوهنا وأطلقنا ألسنتنا ، وقلنا : .... تولنا كيف شئت ساخطا وراضيا ..... »[2]

فالتضاد في هذا المقطع ظاهر بين

هتك ≠ ستر

تطردنا ≠ تقبلنا

ساخطا ≠ راضيا

إن مثل هذه الأنساق التضادية تشكل باجتماعها تناغما وتآلفا يسهم في ابتعاث الحركة المنتظمة للفقرة السابقة ، يبررها توتر نفسية المناجي الملأى اضطرابا وانكسارا وفي المقابل توقها نحو الطمأنينة والرضا وبالتالي فـــ « إن اكتشاف هذه الإيقاعات وتحسّسها ترتبط ارتباطا وثيقا بالدلالة عبر الالتحام والتداخل الحاصل بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية »[3]

[1] ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ، ص 120 . 121

[2] أبو حيّان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 274

[3] محمد صابر عبيد ، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، ص 95

ومثل هذا المفهوم التضادي في منحاة الظاهر يمكن إسقاطه على البنية الكلية لمناجاة الشوق فهو من هذا المنطلق يتمتع بقيمة وظيفية لا قيمة تزينية ، فهو « يسعى إلى التضاد ليزيد المعنى جلاء والفكرة مضاء » [1] ، ويزيد الإيقاع حركية وانتظاما .

أما فيما يتعلق بتضاد الإضمار ، فهو ذلك المبني على ثنائية الحضور والغياب ، ويتحقق هذا المرتكز الإيقاعي بالغوص في البنية العميقة وتتبع مسارات الدلالة.

لذلك فإن « ثمة لذة شعرية رائعة في الحركة النفسية الإيقاعية للكلمات ومقاطعها .لكن هذه مشروطة بكون هذه الحركة آتية في مد من تفجرات الأعماق ، وإلا تحولت إلى رنين بـــارد صنيعي أجوف»[2]، وفي تفجرت الاعماق وتصدعات الذات مراهنة على التأثير في الآخـــر ، وإحداث التواصل (الغائب /المغيث) بين طرفي الخطاب .

يتأسس إيقاع الإضمار على ثنائية البارة والإشارة التي ترددت في أغلب مناجيات التوحيدي منها قوله:

« أدرك الإشارة المدفوعة في العبارة» [3]

«والتصوف اسم يجمع أنواعا من الاشارة وضروبا من العبارة » [4]

فيا لك من هرج ومرج قد وقع فيهما أهل العبارة والإشارة ، بلا أمارة ولا أثارة»[5]

« فإنه ليس عليك من هذه العبارة إلا ما تجده في باب الإشارة »[6]

---

[1] عمر الدقاق ، ملامح النثر العباسي ، دار الشرق ، بيروت ، (د.ت) ، ص 247

[2] أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ، ص 85

[3] أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الالهية ، ص 96

[4] أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الالهية ، ص 146

[5] نفسه ، ص 153

[6] نفسه ، ص 153

« أما ترى فنون الإشارة إلا غابات الحقيقة بصوف العبارة» [1]

« ما أغرب هذه الإشارة ! وما ألخص هذه العبارة ! لكن أين الذين يدورون » [2]

«فإنك بذلك تقف على هذه الأغراض البعيدة المرامي ، السحقة المعامي لأنها إشارات إلهية وعبارات إنسية »[3]

« ليس للعبارة فيه نصيب ، ولا للإشارة فيه تقريب»[4]

يتضح من هذه المقولات فلسفة التوحيدي الأديب أو أدبية التوحيدي الفيلسوف في ابتناء فكره الصوفي الخاص القائم على هذه الثنائية النواة (الاشارة /العبارة)

ينتج عن دفن الإشارة في العبارة بحسب تعبير التوحيدي مجموعة من الثنائيات الضدية المضمرة التي نضع اكتشافها من خلال تحسس تلك الإيقاعات الجمالية المرتدة من أصداء الباطن والأعماق وفق آلية الاشتغال الحدسي أين تبحث النفس عن معادلاتها الموضوعية مهما كان خفاؤها أو تجليها.

وعليه يمكن أن نصوغ الجدول الآتي :

العبارة	الإشارة
تصريح	تلميح
وضوح	غموض

[1] أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الالهية ، ص 121

[2] نفسه ، ص234

[3] نفسه ، ص 234

[4] نفسه، ص 227

كثافة	لطافة
ظهور	كمون
حضور	غياب
حجاب	كشف

فالإشارة –إذن– هي المحمول العرفاني الذين يتقصده التوحيدي من شتى صنوف العبارة ، لأنها من اللطائف الإلهية ، ولذلك يذهب صاحب اللمع إلى أن التصوف هو علم إشاري ، ووصف ذلك بقوله :«علمنا هذا إشارة فإذا صار عبارة خفي»[1] ، وأما اللطفية وجمعها لطائف فهي «إشارة تلوح في الفهم وتلمع في الذهن ، ولاتسعها العبارة لدقة معناها »[2] ، فدقة المعنى وخفاؤه من المواصفات المتأصلة في ماهية الاشارة .

على الرغم من وعي التوحيدي بهذه المعاني العلوية فإن نفسه مازالت تشده إلى الأسفل ، ولذا فهو يدعوها في أكثر من موقف بأن ترنو إلى الأعلى وتخرج من سجن العبارة الضيق إلى رحاب الإشارة الفسيح حتى يخرج من اغترابه ووحشته ، يقول :يا هذا ! ارحم غربتي في هذه اللغة العجماء ، بين هذه الدهماء الغبراء» [3] ويقول في السياق نفسه «يا هذا إن كنت غريبا في هذه اللغة فاصحب أهلها ، واستدم سماعها ، واشغل زمانك باستقرائها واستبرائها»[4]

فغربة التوحيدي –إذن– مصدرها الأول هو اللغة ، لغة المعرفة إنها اللغة التي مازال يفتقدها ويسعى جاهدا لإدراكها والغوص في بحارها الممتدة .

[1] الطوسي ، اللمع ، ص 431
[2] نفسه ، ص 448
[3] أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الالهية ، ص 124
[4] نفسه ، ص 224

من خلال هذا الإدراك العرفاني ، نتبين مفترق الدلالة القائم على بنية التـضاد في شـكله الإضماري ، ويتجلى ذلك بواسطة إيقاع نفسي خاص يصور الحقائق أكثر من تصوير البيان ، أي من خلال التناغم العذب بين الذات وبين موضوعات اهتمامها كالتوحيـد والمعرفـة والوصول والشوق ...إلخ... وهذا ما يظهر في قوله:

« أفما ينبغي لك ، إذا عرفت هذا السيد ، أن تبغى ما يصلك به أو ما يوصلك إليه لتكون عزيزا به ، مرضيا عنده ، مأمونا على سره ، مجابا إذا لبيت ، مقبولا إذا شهدت ، محفوظـا إذا غبت ، مرعيا بعينه كيفما حالت بك الحال وآل بك المال .»[1]

وهذا السيد هو الحق تعالى إذ يصفه في موضع آخر بقوله « الحق خفي لكنه جلي ، وجلي لكنه خفي ، والجلاء والخفاء واسمان شاعا به ، لا حكمان جريا عليه ، وحيلتان ظهرتا منه ، لا معنيان حلا فيه .. إن أردت النجاة فاعبده ، وإن أردت الاتصال بـه فاقـصده ، وإن أحببت أن تجده فاعرفه ، وإن تمنيت أن تعرفه فجده .ياهذا ، لطف الحق يحول بينك وبـين الإعراض عنه وعنف الخلق يحثك على الاعتراض عليه .الحق وشي والخلق حشو ، والـوهم نفي ، والوصف لغو، الحق أقرب من أن يشار إليه ، وأبعد من أن يطلع عليه ، لأن قريـة ليس بتدان ، وبعده ليس بتناء .مواهب الحق متصلة وأسباب الخلق منفصلة...» [2]

يبدو التوحيدي من خلال هذه الفقرات، متحمسا لمقام الوصول حتى (يتخفف/يتخلص) من أعباء هذا الوجود المضني، يظهر ذلك من خلال تواتر هذه العبارات الشرطية:

(إن أردت النجاة به فاعبده) ←———— مقام العابد

(إن أردت الاتصال به فاقصده) ←———— مقام القاصد

[1] أبو حيان التوحيدي ، الإشارات الإلهية ، ص 279

[2] نفسه ، ص 280

(إن أحببت أن تجده فاعرفه) ←——— مقام العارف

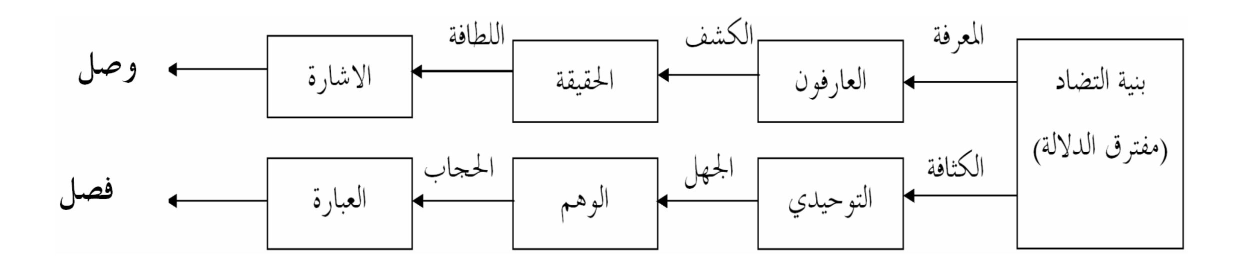
(إن تمنيت أن تعرفه فجده) ←——— مقام الواجد

وهي تمثل في مجملها معارج السالكين للوصول إلى منتهى الغابات وهو الحق جل في علاه ، لكن هذا الوصول وصول معنوي استغراقي لا يتعلق بالمسافات والأبعاد وهو ما عبر عنه التوحيدي بقوله :«لأن قربه ليس بتدان وبعده ليس بتناء » وهو بذلك يتداخل نصيا مع مقولة للنفري في إحدى موافقة :

« وقال لي :أنا القريب لا كقرب الشيء من الشيء وأنا البعيد لا كبعد الشيء من الشيء .... وقال لي :القرب الذي تعرفه مسافة والبعد الذي تعرفه مسافة وأنا القريب البعيد بلا مسافة»[1]

وهذا التوظيف التناصى يسهم –بلا شك – في تأثيث البنيات الدلالية للنص وإثارة موجهاته الإيقاعية الداخلية إن الإيقاع الدلالي التي ينساب عبر جلجات النفس في هذه المناجاة – بالإضافة إلى التوازنات الصوتية والتركيبة – إنما تبرزه بنية التضاد .

بين إظهار كتابة العبارة وإضمار لطاقة الإشارة أي بين بنيتين واحدة عميقة وأخرى سطحية ، وسنحاول تجليه ذلك في الشكل الآتي :



[1] محمد بن عبد الجبار النفري ، المواقف والمخاطبات ،ص 67 .

إن التوازي الواضح في هذا الشكل يعكس تشوفات الذات في الانتقال من الجهل إلى المعرفة من خلال فعل الشوق الذي يبقى قاصرا عن تحقيق هذه الحركة النوعية ،فكان إيقاع التضاد الساري في مفاصل النص هو الكفيل بتوضيح الرؤية ، وتحديد الوجهة ، إذ الاغتراب هـــو السبيل الوحيد الذي يسعى إليه التوحيدي من أجل الوصول ، وهذا ما أكده صـــراحة في قوله :

« ياهذا ! اغترب عن وطنك المألوف بالعزم الصحيح إلى وطنك بالتحقيق ، وإن كان قـــد اتصل به التلويح ، وثق بأن مروي ذلك المكان أشرف من مرئي هذا المكان .والسلام !» [1]، ويتم ذلك من خلال التخلص من أثقال المادة لتصبح الروح مرآة صقيلة تعكـــس الأنـــوار العلوية .

إن حضور التشكيلات الإيقاعية بمختلف تجلياتها من جهة وتقاطعاتها مع البنية الدلالية مـــن جهة أخرى ولد شعرية نوعية في مناجيات التوحيدي .

أساسها ثقافة الفقد وإيقاعات الاغتراب ، ومن ثم جاءت هذه النماذج « مفعمة بـــالتنغيم الموسيقي الجميل ، والطلاوة الإيقاعية الرائعة ،التي تكاتف على إبرازها تقسيم الجمـــل إلى فقر قصار ، ومراعاة تناسب الطول بين الألفاظ كل ذلك عمل على تقريب نثر التوحيـــدي من الشعر فجاءت عباراته محملة بوقع موسيقى لا يقل تأثيرة في النفس عن وقـــع الـــوزن والقافية»[2] ، ووفق هذه الخصوصية الايقاعية المتميزة يكون التوحيدي قد طور «فنا أدبيا ظل مهملا طويلا هو فن المناجاة ، فأضاف إليه من ذاته ، ومن الفلسفة ومن التـــصوف في آن

---

[1] أبو حيان التوحيدي ، الاشارات الالهية ، ص 246

[2] لطفي فكري محمد الجودي ، فعل الكتابة النثرية عند أبي حيان التوحيدي ، ص 128

معا»[1] ، بل وأضاف إليه من الادب سحره وبيانه (وجماله) ولعل إصراره على إيراد أبيات شعرية في متن كل المناجيات – كما نلاحظه في مقامات الهمذاني والحريري – هو تجسيد للتعالق الفني بين النثري والشعري وإحداث نوع من التوازن بين هيمنة سلطة الوزن الخارجي وانبعاث سلطة جديدة هي سلطة الإيقاع الداخلي في تمظهراته البلاغية والدلالية وهو الأمر الذي يعكس تطور الكتابة النثرية في فن المناجاة ، كما في فن المقامة في القرن الرابع الهجري وإن اختلفت الأنواع والمقصديات.

[1] وضحي يونس ، القضايا النقدية في النثر الصوفي ، ص 188

الخاتمـــــة

فرض الخطاب الصوفي نفسه بقوة في مجال النقد الحديث والمعاصر ،بل أصبح ملهما لكثير من الكتاب والمبدعين ، ولا غرابة في ذلك ، فشعرتيه الطافحة وتنوع أشكاله أهلاه لأن يكون خطابا مزاحما للخطابات الأدبية الأخرى.

وبعد خوضنا في أبعاد المناجاة الصوفية وملامسة أسرار هذا الخطاب وخصوصياته المعرفية والجمالية ، آثرت أن يكون ختام هذا البحث وقوفا عند أهم نتائجه وإجلاء لأبرز معالمه في الخلاصات الآتية :

- إن البحث في الشعرية وقضاياها يكاد لا ينفك عن طابعه الإشكالي، ولا ينتهي إلى غاية حاسمة، على أن ما يلفت الانتباه في هذا الصدد هو هيمنة الطرح اللساني ذي المنحى الشكلاني، القائم على مبدأ المحايثة الذي يستبعد أثر السياق وأهميته، وقد تنبه بعض الدراسين إلى أن المنظور المحايث للشعرية لا يخلو من مزالق جمة تهدد الكيان الإبداعي للنص ، وتذهب فرادته.

- من المفارقات التي تلفت انتباه الباحث في فن المناجاة الصوفية ،بقاؤه بعيدا عن دائرة الضوء ـــ على الرغم مما يحفل به من الإمكانات الإبداعية التي تؤهله لأن يكون خطابا فنيا كغيره من أشكال الكتابة الصوفية المعروفة .

- من أهم الإشكالات التي يثيرها فن المناجاة ، تأرجحه بين الشعر والنثر على نحو يجعل سؤال النوع حاضرا بقوة ، فلا هو شعر خالص موصول بمقاييسه العروضية ، ولا هو نثر خالص مرسل ، ولكنه شيء (بين بين) يحمل كثيرا من كوامن الشعرية، وهذا ما جعل بعض الدارسين المحدثين ينظر إليه بوصفه إرهاصا مبكرا لقصيدة النثر .

- بين فنّ المناجاة وفن الدعاء مساحة مشتركة تجعلهما ملتبسين يصعب الفصل بينهما، بيد أن هذا المشترك ليس إلا منطلقا أوليا تفرضه الطبيعة التعبدية في كليهما، وهذا يعني أن المناجاة تختلف عن الدعاء اختلافا نوعيا في كونها أجنح إلى التجرد وأعلقَ بأحوال المتصوفة ومقاماتهم.

- في تحليلنا لنماذج من مناجيات الحلاج ،استوقفنا أسلوب المغايرة بوصفه علامة فارقة تهيمن على سائر مناجياته ،وهي مغايرة تأخذ بعدا معرفيا مربكا بإغراقه في الشطح واشتغاله على جدلية الظاهر والباطن .

- وفيما فضل أغلب المتصوفة منطق الكتمان في التعبير عن مواجدهم، ومالوا بلغتهم إلى التلميح بدل التصريح، فإن الحلاج يبدو في جل نصوصه نزّاعا إلى منطق البوح وتعرية الذات، فكان ذلك سببا مباشرا في نهايته المأساوية.

- قد لا يستغرب احتفاء كثير من الدراسين المحدثين بالنفري لا مفكرا فقط بل أديبا مبدعا سابقا لعصره بالنظر إلى هيمنة البعد الرؤيوي في كتاباته ، وقدرته على ابتكار شعرية خاصة في الكتابة النثرية ، عمادها لغة تكشف بدل أن تصف ، وتلوح بدل أن تصرح ، وتتوغل بعيدا في نشدان المتعاليات ،وإن أدى ذاك إلى كسر أفق التوقع على نحو ما يظهر في موافقة ومخاطباته التي لا تعدو أن تكون في نظر أكثر الباحثين شكلا مطورا من أشكال المناجاة .

- وبالنظر إلى أن مواقف النفري ومخاطباته خرجت عن الأصل التداولي للمناجاة المعروفة، وكانت نمطا استثنائيا في الكتابة فقد بدا لنا أنها أحوج إلى أن تفرد ببحث مستقل يحيط بخصوصياتها الجمالية.

- لا ريب أن مناجيات التوحيدي تعد النموذج الأنصع لهذا الفن ،ومرد ذلك تجدر بنية الفقد في تجربته الإبداعية التي استطاعت أن تماهي بين الفكري والانفعالي ، ومن الطبيعي والحال كذلك ، أن يكون الاغتراب لصيقا بالكتابة التوحيدية ، بما تنفرد به من كثرة النصوص وطولها ، وتفوقها الجمالي الذي يرد من جهة إلى قدرة التوحيدي على المواءمة بين الفلسفي والإبداعي بحيث تظل الوظيفة الجمالية قيمة حاضرة ، ومن جهة أخرى إلى تجدر بنية الفقد في الكتابة التوحيدية بوصفها إفرازا للعوائق المرجعية .

- من الظواهر البارزة في مناجيات التوحيدي توظيفه للنصوص الشعرية أبياتا أو مقطعاتٍ، وهو إذ يفعل ذلك يبدو أشبه بمعاصره الهمذاني في مقاماته، مما يعني امتداد سلطة الشعر في الكتابة على الرغم من أن القرن الرابع الهجري كان عصر النثر بامتياز.

- والملاحظ -أيضا- على نصوص التوحيدي في مناجياته أنها أشبه بنص كلي جامع يتوزع على نصوص جزئية.

- قد يكون التركيز على القرن الرابع الهجري في اختيار المدونات المدروسة في هذا البحث ضرورة منهجية اقتضتها متطلبات البحث ،لذا يبدو الانفتاح على القرون الأخرى في دراسة هذا الفن عاملا مساعدا على التوسيع في استكشاف طاقاته الكامنة ، والاقتراب أكثر في من حقيقته.

- وعليه يبقى فن المناجاة في حاجة إلى إخراجه من مكوّنه التاريخي ، وإلى أن يكتسب شرعيته الفنية بين باقي الخطابات الأدبية ، لما يحفل به من صيغ تعبيرية وبنى أسلوبية هي من صميم شعريته النوعية .

- من اللافت -أيضا- ارتباط هذا الفن في بعده التداولي بمفهوم (اللذة) ، فمعظم المصادر لا تذكره إلا بهذه الإضافة (لذة المناجاة) ، وهذا ما يخلع عليه خصوصية إبداعية ، عمادها تقاطع الوظيفة الجمالية مع الوظيفة المرجعية ، وهو ما من شأنه تجاوز عناصر الدورة التواصلية كما خطط لها منظرو الشعريات .

وفي الأخير آمل أن يؤسس هذا الجهد المحدود لمشروع مستقبلي طموح يشتغل على الخطاب الصوفي في شتى تجلياته الكتابية مستلهما أبعاده العميقة والشاملة .

قائمة المصادر والمراجع

أولا: القرآن الكريم برواية حفص عن نافع

1. **آبادي،** مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز ، معجم القاموس المحيط، دار المعرفة،بيروت،ط4 ،2009 ،مادة(صنع).
2. **إبراهيم** ، زكريا ، أبو حيان التوحيدي : أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة (د.ت).
3. **إبراهيم** وسيم ، نظرية الأخلاق والتصوّف عند أبي حيان التوحيدي ، دار دمشق ، سوريا ، ط01 ، 1994 .
4. **إبراهيم،** عبد الله ، التلقي والسياقات الثقافية،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005.
5. **إبراهيم،** عبد المنعم إبراهيم، بحوث في الشعرية: وتطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2008 .
6. **ابن الأثير**، ضياء الدين ، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر ، القسم الثاني ، تقديم وتعليق أحمد الحوفي وبدوي طبانة ، دار النهضة ، مصر للطباعة والنشر ، ط02 ، 1993
7. **ابن الجوزي،** عبد الرحمن ، المدهـــــش، تحقيق أحمد الطاهر حامد البسيوني، دار الحديث، القاهرة ،2004.
8. **ابن الحسين،** زين العابدين علي ، الصحيفة السجّادية الكاملة، تقديم آية الله السيّد محمد باقر الصدر، الدار الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ــ دون ذكر البلد ــ ط3، 2007، .
9. **ابن الشيخ**، جمال الدين ،الشعرية العربية (تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي) ،ترجمة: مبارك حنون،محمد الوالي،محمد أوراغ ،دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ،ط2 2008.
10. **ابن الفارض** عمر ، الديوان، دار المعرفة ،بيروت،ط 3، 2008،

11. **ابن جعفر**، قدامة ، نقد الشعر ،تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي،المكتبة الأزهرية للتراث ،القاهرة،ط1 ،2006، .

12. **ابن خلدون** عبد الرحمان: المقدمة، ضبط وشرح وتقديم: محمد الأسكندراني، دار الكتاب العربي، بيروت، ط1، 1998.

13. **ابن رشد**، أبو الوليد محمد ، تلخيص كتاب أرسطو طاليس (فن الشعر) ،ضمن كتاب (فن الشعر) لأرسطو ،تحقيق محمد سليم سالم ،لجنة إحياء التراث الإسلامي القاهرة 1971

14. **ابن زهير**، كعب، الديوان، شرح ودراسة مفيد قميحة، دار الشواف للطباعة والنشر، الرياض، السعودية، ط1، 1989.

15. **ابن سينا**، أبو علي الحسين ،فن الشعر من كتاب الشفاء ،ضمن كتاب (فن الشعر لأرسطو طاليس) تحقيق عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية ،1953،.

16. **ابن طباطبا**، محمد بن أحمد ، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر ، دار الكتب العلمية، بيروت، 1982.

17. **ابن عثمان** أبو الحسن علي ، كشف المحجوب ترجمة عن الإنجليزية محمد أحمد ماضي أبو العزائم، دار التراث العربي، القاهرة 1976

18. **ابن عربي** محي الدين: الإسرا إلى المقام الأسرى، تحقيق: سعاد لحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1988.

19. **ابن عربي** محي الدين: الفتوحات المكّية ، تح: عثمان يحي، ج3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1985.

20. **ابن عربي**، فصوص الحكم، تحقيق أبو العلا عفيفي ج01، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980، ط02،.

21. **ابن قتيبة**، أبو محمد عبد الله بن مسلم ،الشعر والشعراء، ج1،تحقيق أحمد محمد شاكر،دار المعارف ،مصر ،1966،.

22. **ابن كثير**، عماد الدين ، تفسير القرآن العظيم، ج3،دار الثقافة للنشر والتوزيع، الجزائر،ط، 1990

23. **ابن منظور**، جمال الدين ، لسان العرب، مراجعة وتصحيح مجموعة من الأساتذة،المجلد الثامن، دار الحديث، القاهرة، 2003،

24. ابن منظور، لسان العرب، المجلد الثالث، دار صادر، بيروت، (د.ت).

25. **ابن هشام**، أبو محمد عبد الملك ، مختصر سيرة ابن هشام (السيرة النبوية)، إعداد محمد عفيف الزعبي، مراجعة عبد الحميد الأحدب، دار النفائس، بيروت، ط2، 1979.

26. **ابن يعيش**، محمد ، شعرية الخطاب الصوفي: الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، المغرب، 2003.

27. **أبو ديب**، كمال ، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1 ، 1987

28. **أبو زيد** نصر حامد ، مفهوم النص : دراسة في علوم القران ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط3، 1996.

29. **أبو زيد** نصر حامد ، هكذا تكلّم ابن عربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

30. **أبو سيف**، ساندي سالم ، قضايا النقد والحداثة: دراسة في التجربة النقدية لمجلة (شعر) اللبنانية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، 2005 ، ط1.

31. **إحسان** عباس أبو حيان ، التوحيدي ، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ـــ لبنان ، 1956م

32. أدونيس، الثابت والمتحول: صدمة الحداثة، ج3 ، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2 ، 1979 ،

33. أدونيس، (علي أحمد سعيد)، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1989.

34. أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2 ، 1978.

35. **أدونيس**: مرثية الحلاج، الآثار الكاملة، المجلد1 ، دار العودة، بيروت، ط1 ، 1971.

36. أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، لبنان، ط2 ، 1978

37. **إسكندر**، يوسف ، اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ، 2008

38. **إسماعيل**، عز الدين ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط03 ، 1981م .

39. **الأصبهاني**، أبو نعيم ، حلية الأولياء وطبقات الأصفياء، ج9، دار الكتاب العربي، بيروت، ط3، 1400هـ.

40. **الآلوسي**، عادل كامل ، الحب والتصوف عند العرب، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1999.

41. **أمجد**، ريان ، صلاح فضل والشعرية العربية، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،2000.

42. **الأنباري** : البيان في غريب أعراب القران ،ج1، تحقيق طه عبد الحميد طه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1970.

43. **الأنصاري**، عبد الرحمن بن محمد بن الدباغ ، مشارق أنوار القلوب ومفاتح أسرار الغيوب، تحقيق هـ. ريتر، دار صادر، بيروت، (د.ت)،

44. **أوكان**، عمر ، لذة النص أو مغامرة الكتابة لدى بارت، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 1991.

45. **بارت** رولان ، لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط01، 1992.

46. **بارت**، رولان، نقد وحقيقة، ترجمة، منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994.

47. **بدر**، عادل محمود: التأويل الرمزي للشطحات الصوفية، دار مصر المحروسة، القاهرة، ط1، 2010.

48. **بدوي**، عبد الرحمن ، شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط2، 1962.

49. **بزون** ، أحمد، قصيدة النثر – الإطار النظري – دار الفكر الجديد ، بيروت ، ط1 ، 1996 .

50. **البغدادي**، علي بن أنجب الساعي،كتاب أخيار الحلاج تخفيق وتعليق موفق فوزي الجبر ،دار الطليعة الجديدة ،دمشق ،سوريا ،ط1997، 2.

51. **بقشي** ، عبد القادر ،التناص في الخطاب النقدي والبلاغي:دراسة نظرية وتطبيقية ،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ،المغرب، 2007 .

52. **بلعلى**، آمنة ، تحليل الخطاب الصوفي : في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002، ص94 .

53. **بلقاسم**، خالد ، أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2000 .

54. **بلقاسم**، خالد: الكتابة والتصوّف عند ابن عربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2004،

55. **بن عتو**، عبد الله ، مقدمة للخطاب الصوفي المغربي الحديث : قضايا في المنهج والرؤية، مطبعة الأمنية، الرباط، 2008، .

56. **بومزبر**، الطاهر ، التواصل اللساني والشعرية: مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكوبسون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2007.

57. **بيكيس**، أحمد ،الأدبية في النقد العربي القديم :من القرن الخامس حتى القرن الثامن للهجرة،عالم الكتب الحديث ،إربد، الأردن، ط1 ،2010

58. **تاوريريت**، بشير ، استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس:دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم، دار الفجر للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2006 ،

59. **تاوريريت**، بشير ، رحيق الشعرية الحداثية: في كتابات النقاد المحترفين والشعراء النقاد المعاصرين، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، 2006 ،.

60. **التلمساني**، عفيف الدين ، شرح مواقف النفري، دراسة وتحقيق جمال المرزوقي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2000، .

61. **تليمة**، عبد المنعم ، مقدمة في نظرية الأدب، دار العودة، بيروت، ط3، 1983،

62. **التهانوي**، محمد علي ، موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم ، ج1، تقديم وإشراف ومراجعة رفيق العجم ، تح علي دحروج ، مكتبة لبنان ناشرون ، ط1، 1996،

63. **التوحيدي**، أبو حيان ، الإشارات الإلهية، تحقيق وتقديم عبد الرحمن بدوي، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1981 .

64. **التوحيدي** ، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة ، ج2 ، تحقيق أحمد أمين ، وأحمد الزين ، دار الحياة ، بيروت (د. ت).

65. **تودوروف**، تزيفيتان ، الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم، خشنة، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ط1 ، 1996 .

66. **تودوروف**، تزيفيتان ، الشعرية، ترجمة شكري المبحوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1990، .

ثانيا: المصادر والمراجع

67. **الجاحظ**، أبو عثمان عمرو بن عثمان ،الحيوان ،ج3 ،تحقيق عبد السلام محمد هارون،دار الكتاب العربي،بيروت،ط3 ،1999.

68. **جاكوبسون**، رومان ، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط ،1988 .

69. **جبران،** جبران خليل ، مناجاة أرواح، الدار النموذجية، بيروت، 2009،

70. **الجرجاني،** الشريف علي بن محمد ، كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط 01، 1980م،.

71. **الجرجاني،** عبد القاهر ،دلائل الإعجاز : في علم المعاني ،تحقيق وتعليق محمد رشيد رضا،دار المعرفة للطباعة والنشر،بيروت، 1978.

72. **الجمحي،** محمد بن سلام ،طبقات فحول الشعراء ،تحقيق محمود شاكر ، دار المعارف ،القاهرة (د.ت) ،

73. **جمعة** ، حسين ، التقابل الجمالي في النص القرآني ــ دراسة جمالية فكرية وأسلوبية ــ دار النمير للطباعة والنشر والتوزيع ، دمشق ،ط01 ، 205 .

74. **جمعة،** أحمد خليـــل ، المنـــاجاة : فضلها ــ صدقها ــ لذتها، دار الكلم الطيب، دمشق، ط1، 1995،.

75. **الجنابي،** قيس كاظم ، التصوف الإسلامي في اتجاهاته الأدبية، مكتبة الثقافة الدينية،القاهرة، ط1، 2006،

76. **الجنيد،** أبو القاسم ، رسائل الجنيد، تحقيق جمال رجب سيدبي، دار اقرأ، دمشق، ط1، 2005.

77. **الجودي،** لطفي فكري محمد ، النص الشعري بوصفه أفقا تأويليا: قراءة في تجربة التأويل ابن عربي محي الدين ، ديوان "ترجمان الأشواق" **نموذجا،** مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 01، 2011،.

78. **جينيت،** جيرار ، مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1986،

79. **الجيوشي،** محمد إبراهيم ، بين التصوف و الأدب، مكتبة الأنجلومصرية، القاهرة، (د.ت)، .

80. **الحاكم**، أبو عبد الله ، المســـتدرك على الصحيحين، ج1، دراسة وتحقيق مصـــطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1411هـــ.

81. **حسان**، عبد الحكيم ، التصوف في الشعر العربي : نشأته وتطوره حتى آخر القرن الثالث الهجري، مكتبة الآداب، القاهرة 2003

82. حسن الشيخ ، عبد الواحد ، أبو حيّان التوحيدي ، وجهوده الأدبية والفنية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، فرع الإسكندرية ، ط01 ، 1980م .

83. **حسين**، علي صافي ، الأدب الصوفي في مصر، دار المعارف بمصر، القاهرة، 1964،

84. **الحكيم**، سعاد ، عودة الواصل : دراسات حول الإنسان الصوفي، مؤسسة دندرة للدراسات والطباعة والنشر، بيروت، ط1،1994

85. **الحكيم**، سعاد ، المعجم الصوفي ،دندرة للطباعة والنشر،بيروت، ط 1، 1981،.

86. **الحلاج**، الحسين بن منصور: ديوانه، جمع وتقديم: سعدي ضناوي، دار صادر، بيروت، ط1، 1998،

87. **حمادي**، عبد الله: من مقدمة ديوانه قصائد غجرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 1 ، 1985 ، .

88. **حمدان**، ابتسام أحمد ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي ـــ في العصر العباسي ـــ دار القلم العربي ، حلب ـــ سورية ، ط01 ، 1998.

89. **الحميري**، عبد الواسع أحمد ، شعرية الخطاب :في التراث النقدي والبلاغي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، ط1 ، 2005.

90. **الحنفي**، عبد المنعم ، معجم مصطلحات الصوفية، دار الميسرة، بيروت، ط01، 1980،

91. **خفاجي**، محمد عبد المنعم ، الأدب في التراث الصوفي، مكتبة غريب القاهرة (د . ت)، .

92. **خميسي**، حميدي ، مقالات في الأدب والفلسفة والتصوف ، دار الحكمة ، الجزائر ،

93. **خياطة،** نهاد: دراسة في التجربة الصوفية، دار المعرفة، دمشق، ط1، 1994،

94. **دب،** علي ، الأديب والمفكر أبو حيّان التوحيدي،الدار العربية للكتاب، تونس، ط2، 1980،
.

95. الدقاق، عمر ، ملامح النثر العباسي ، دار الشرق ، بيروت ، (د.ت) .

96. **الرازي،** يحي بن معاد ، جواهر التصوف، شرح وتعليق سعيد هارون عاشور، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2002 .

97. **ربداوي،** محمد ، النقد العربي القديم، مطبعة جامعة دمشق، 1989.

98. **رماني،** إبراهيم ، الغموض في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 1 ، 1991 .

99. **الزاهي**، فريد ،من تقديم ترجمته كتاب "علم النص" لجوليا كريستيفا،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1،1991

100. **زايد،** محمد: أدبية النص الصوفي: بين الإبلاغ النفعي والإبداع الفنّي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

101. **زكريا**، إبراهيم ، أبو حيان التوحيدي ، أديب الفلاسفة وفيلسوف الأدباء ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة (د.ت)

102. **الزمخشرى**، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر، الكشاف عن حقائق التزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ،ج 3.

103. **الزيدي**، توفيق ، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث من خلال بعض نماذجه، الدار العربية للكتاب، تـــونس، 1984 .

104. **الزيدي**، توفيق ، مفهوم الأدبية: في التراث النقدي حتى نهاية القرن الرابع،منشورات عيون،الدار البيضاء،المغرب، ط2 ، 1987 ،

105. **سامي** ، سحر، شعرية النص الصوفي – في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي _ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 .

106. **السد،** نور الدين ، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، أطروحة دكتوراه مرقونة بجامعة الجزائر، قسم اللغة والأدب العربي، الجزائر، 1994

107. **السد،** نور الدين ، الشعرية العربية :دراسة في التطور الفني للقصيدة العربية حتى العصر العباسي،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،1995،.

108. **السعيدي** سمير: كتاب الحلاج: ركعتان في العشق وضوؤهما الدم، منشورات دار الفتاة، دمشق، ط1، 2002،.

109. **السقاف،** أبكار ، الحلاج أو صوت الضمير، راستنان للنشر والتوزيع، مصر،ط1، 1995،.

110. **السكندري،** ابن عطاء الله ، الحكم العطائية الكبرى والصغرى والمناجاة الإلهية والمكاتبات، تحقيق عاصم إبراهيم الكيالي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2006،

111. **السلمي،** أبو عبد الرحمن ، طبقات الصوفية ، تحقيق نور الدين شريبة ، دار الكتاب النفيس ، حلب ، سورية ، 1986م .

112. **السهروردي،** شهاب الدين ، كتاب اللمحات، تحقيق إميل معلوف،دار النهار، بيروت1969،.

113. **السيوطي،** عبد الرحمن جلال الدين: المزهر في علوم اللغة وأنواعها ،ج 2،شرح وتعليق محمد جاد المولى بك ، محمد أبو الفضل إبراهيم ، علي محمد البجاوي ، منشورات المكتبية العصرية ، صيدا – بيروت 1987،.

114. **الشبلي،** أبو بكر ، الديوان، شرح وتعليق، موفق فوزي الجبر، دار بترا للنشر والتوزيع ، دمشق، ط01، 1999،.

115. **الشرقاوي،** حسن: ألفاظ الصوفية ومعانيها، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، ط2 ، (د.ت).

116. **الشرقاوي،** حسن ، معجم ألفاظ الصوفية ، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1، 1987.

117. **الشريف**، محمد بن حسن بن عقيل موسى ، تسبيح ومناجاة وثناء على ملك الأرض والسماء، دار الأندلس الخضراء، جدة، السعودية، ط2، 2001، .

118. صابر عبيد، محمد، المغامرة الجمالية للنص الشعري ، عالم الكتب الحديث ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2008 .

119. **صابر عبيد** ، محمد، القصيدة العربية الحديثة – بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية ، منشورات اتحاد الكتب العرب دمشق ،2001.

120. **الصديق** ، حسين، فلسفة الجمال ومسائل الفن – عند أبي حيان التوحيدي ، دار القلم العربي ، حلب ، سوريا ، ط1 ،2003 .

121. **صمود**، حمادي ،التفكير البلاغي عند العرب : أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري (مشروع قراءة) ،منشورات الجامعة التونسية، تونس ،1981، .

122. **الطوانسى**، شكري ، البديع وفنونه ، مقاربة نسقية بنيوية ، مكتبة الآداب ، القاهرة ،ط01 ، 2008 .

123. **الطوسي**، أبو نصر السراج ، اللمع، دار الكتب الحديثة بمصر، القاهرة 1960،

124. **ظاظا**، زهير ، الإمام الجنيد والتصوف في القرن الثالث هجري، دار الخير للنشر والطباعة والتوزيع، دمشق، ط1، 1994،

125. **عباس**، إحسان ،أبو حيان التوحيدي ، دار بيروت للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ــ لبنان ، 1956م .

126. **عبد الجليل**، أبلاغ محمد ، شعرية النص النثري : مقاربة نقدية تحليلية لمقامات الحريري، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002،.

127. **عبد العزيز**، ألفت محمد كمال ،نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين:من الكندي حتى ابن رشد،الهيئة المصرية العامة للكتاب 1984 ، .

128. **عبد المطلب**، محمد ، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة العالمية للنشر، اونجمان، القاهرة، مصر، 1995 .

129. **عبيد**، منصورالرفاعي ، دعاء العارفين، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2001 .

130. **عتيق**، عبد العزيز ، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط3 ، 1974.

131. **العجم**، رفيق، موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي ،مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت، ط1، 1991

132. **عز الدين**، حسن البنا ، الشعرية والثقافة: مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر القديم، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،ط1 ، 2003

133. **عصفور**، جابر ، مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، دار التنوير للطباعة والنشر، ط3 ، 1983

134. **علاش**، سعيد ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985،.

135. **العلاق** ، علي جعفر، في حداثة النص الشعري – دراسة نقدية – دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2003 .

136. **عودة**، أمين يوسف ، تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2008.

137. **عودة**، أمين يوسف ، تجليات الشعر الصوفي : قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط1، 2001

138. **عيسى**، فوزي سعد ، وفوزي محمد أمين ،في الأدب العربي من القرن الرابع إلى السابع ، دار المعرفة الجامعية ، مصر 2007 .

139. **الغذامي**، عبد الله ، الخطيئة والتكفير: من البنيوية إلى التشريحية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3 ،1993.

140. **الغراب**، محمود محمود ، الحب والمحبة الإلهية : من كلام الشيخ الأكبر محي الدين ابن عربي، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، ط2، 1992،

141. **الغزالي**، أبو حامد ، إحياء علوم الدين، ج4، دار المعرفة، بيروت، (د.ت)،

142. **الغزالي**، أبو حامد ، روضة الطالبين وعمدة السالكين، ضمن رسائل الإمام الغزالي، دار الكتب العلمية، بيروت 1986.

143. **الغزالي**، أبو حامد: المستصفى من علم الأصول، دار الكيب العلمية ، ط2، 1982،.

144. **الغزالي**، أبو حامد: المنقذ من الضلال، تحقيق، جميل صليبا وكامل عيلد، دار الأندلس، بيروت (د.ت).

145. **الغيطاني**، جمال ، خلاصة التوحيدي ، مختارات من نثر (أبو حيّان التوحيدي) المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، 1995 .

146. **الفارابي**، أبو نصر محمد ،جوامع الشعر،ضمن كتاب (تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر لابن رشد)،تحقيق محمد سليم سالم، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية،لجنة إحياء التراث،القاهرة ،1971.

147. **فخر الدين** ، جودت ، شكل القصيدة العربية في النقد العربي – حتى القرن الثامن الهجري – دار الآداب ، ط1 ، 1984 .

148. **فضل**، صلاح ، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1995 ،

149. **فضل**، صلاح ، أشكال التخيل، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1996.

150. **فضل**، صلاح ، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع164 ، 1992

151. **فضل**، صلاح ، شفرات النص: دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد، دار الآداب، القاهرة، ط1 ،1999.

152. **فضل**، صلاح ، علم الأسلوب وصلته بعلم اللغة، مجلة فصول، المجلد الخامس، ع1 ، القاهرة، 1984.

153. **فضل**، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3 ، 1985 .

154. **فوزي،** سعد عيسى ، وفوزي محمد أمين ،في الأدب العربي من القرن الرابع إلى السابع ، دار المعرفة الجامعية ، مصر 2007 ،

155. **قاضي،** وداد ،مقدمة " الإشارات الإلهية " لأبي حيان التوحيدي ، تحقيق وداد قاضي ، دار الثقافة ، بيروت ــ ط02 ، 1982 .

156. **قاضي،** وداد ،مقدمة " الإشارات الإلهية " لأبي حيان التوحيدي ، تحقيق وداد قاضي ، دار الثقافة ، بيروت ــ ط02 ، 1982

157. **القشيري،** عبد الكريم ، الرسالة القشيرية،تحقيق عبد الكريم عطا،مكتبة دار طيبة، دمشق، 2000، .

158. **قطوس،** بسام، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء، لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 2006.

159. **القمي،** عباس ، مفاتيح الجنان، تعريب محمد رضا النوري النجفي، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003، ص 05 (من مقدمة الناشر).

160. **القونوي،** صدر الدين ، النفحات الإلهية ويليه السر الرباني المعروف بالنصوص، تحقيق وتخريج وتعليق أحمد فريد المزيدي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 2007

161. **القيرواني،** ابن رشيق ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،ج1 ،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ،بيروت،ط5، 1981،

162. **الكاشاني،** عبد الرزاق ، اصطلاحات الصوفية، تحقيق وتقديم وتعليق عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، 1992.

163. **الكلاباذي،** أبو بكر بن محمد بن إسحاق ، التعرف لمذهب أهل التصوف ، تحقيق وتعليق عبد الحليم محمود، طه عبد الباقي سرور، مكتبة الثقافة الدينية،القاهرة،ط1، 2004،

164. **كوهن،** جان ،بنية اللغة الشعرية،ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري،دار توبقال للنشر الدار البيضاء،المغرب،ط1،1986.

165. **كوهن**، جون ، النظرية الشعرية،: اللغة العليا، ترجمة وتقديم وتعليق أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط4 ،2000

166. **كوين**، جون ، النظرية الشـــعرية : بناء لغة الشعر – اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القـــــــاهـــرة، (د.ت.

167. **الكيلاني**، عاصم إبراهيم ، فهرس بشرح المصطلحات الصوفية ملحق ب : الحكم العطائية الكبرى والصغرى والمناجاة الأهلية والمكاتبات لابن عطاء الله السكندري ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط1، 2006،.

168. **كيليطو**، عبد الفتاح ، الأدب والغرابة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.

169. **كيليطو** ، عبد الفتاح، المقامات — السرد والأنساق الثقافية — ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط2 ، 2001 .

170. **ماسينيون** لويس: آلام الحلاج، ترجمة: الحسين مصطفى حلاج، شركة قدمس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2004،.

171. **ماسنيون**، لويس ، وبول كراوس: كتاب أخبار الحلاج أو مناجيات الحلاج، التكويت للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2006.

172. **مبارك**، زكي ، التصـــوف الإســـلامي في الأدب والأخلاق، ج1، منشـــورات المكتبة العصرية، لبـــنان(د . ت) .

173. **مبارك**، زكي ، النثر الفني في القرن الرابع، ج1، دار الجيل، بيروت، (د.ت)،

174. **محفوظ**، عبد الستار ، مناجاة : من دعاء الرسول صلى الله عليه وسلم والصحابة والصالحين، مكتبة التراث الإسلامي، القاهرة، 1991

175. **المراكشي**، ابن البناء العددي ،الروض المريع في صناعة البديع ،تحقيق رضوان بنشقرون ،دار النشر المغربية ،الدار البيضاء ، المغرب، 1985 .

176. **مرتاض،** عبد الملك ، في نظرية النقد، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2002

177. **المرزوقي،** أبو علي أحمد بن محمد الحسن ،شرح ديوان الحماسة،ج1 ، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ط1 ،1951

178. **المسدي،** عبد السلام ، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، دمشق ،ط3 ،1984

179. **مصطفى،** ناصف ، محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنن والآداب ، الكويت ، 1997

180. **مفتاح،** محمد ، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،

181. **مفتاح،** محمد ، المفاهيم معالم :نحو تأويل واقعي ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1 ،1999.

182. 1986**مفتاح،** محمد ، الخطاب الصوفي: مقاربة وظيفية، مكتبة الرشاد، المغرب، ط1، 1997

..

183. **مفتاح،** محمد ، تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،... 19.

184. **مفتاح،** محمد ، دينامية النص: تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1.

185. **المكي،** أبو طالب محمد بن علي ،قوت القلوب في معاملة المحبوب،ج2،دار الفكر،بيروت،(د.ت)

186. **مندور،** محمد ، في الميزان الجديد، مؤسسات ع.بن عبد الله، تونس، ط2، 1993،

187. **منصف** عبد الحق، أبعاد التجربة الصوفية :الحب- الإنصات – الحكاية ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب ، 2007،.

189. **منصور**، إبراهيم محمد ، الشعر والتصوف : الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر، دار الأمين، القاهرة، ط1، 1999 .

190. **مورو**، فرانسوا ، البلاغة :المدخل لدراسة الصور البيانية ،ترجمة محمد الولي،عائشة جرير،إفريقيا الشرق، المغرب ،2003

191. **ناصر** عمارة ، اللغة والتأويل: مقاربات في الهرمينوطيق الغربية والتأويـــل العربي الإسلامي، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة،ط1، 2007.

192. **ناصف** مصطفى ، محاورات مع النثر العربي، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنن والآداب ، الكويت ، 1997 .

193. **ناظم**، حسن ، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 1994

194. **نعيمة**، ميخائيل، الغربال ، دار صابر ودار بيروت ، ط7 ، 1964.

195. **النفري**، محمد بن عبد الجبار ، المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أربرى، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

196. **النووي**، يحي بن شرف ، رياض الصالحين : من كلام سيد المسلين، توثيق وتعليق أنور الباز، دار الوفاء، المنصورة، مصر، ط7، 2007.

197. **الهاشمي** ، علوي، فلسفة الإيقاع في الشعر العربي ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2006 .

198. **الهجويري**، أبو الحسن علي بن عثمان، كشف المحجوب، ج2، دراسة وتحقيق إسعاد عبد الهادي قنديل، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 2007.

199. **وسيم**، إبراهيم ، نظرية الأخلاق والتصوّف عند أبي حيان التوحيدي ، دار دمشق ، سوريا ، ط01 ، 1994

200. **الوهابي**، رضوان الصادق ، الخطاب الشعري الصوفي والتأويل ، منشورات زاوية للفن والثقافة ، ط1، 2007.

201. **يعقوب**، اميل بديع ، معجم الإعراب الإملاء، دار السلام للنشر والتوزيع (دون ذكر البلد)، ط01، 2007.

202. **يوسف**، أمين عودة ،تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ، عالم الكتب الحديث ،الأردن ،ط 2008,1.

203. **اليوسف**، يوسف سامي: مقالات صوفية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007.

204. **اليوسف**، يوسف سامي ، مقدمة للنفري، دار الينابيع، دمشق، 1997.

205. **يونس**، وضحى ، القضايا النقدية في النثر الصوفي ــ حتى القرن السابع الهجري ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2006.

المجلات

1. ــ مجلة الصورة، ع5، 2003، طنجة، المغرب.
2. مجلة عالم الفكر، ع1 ،2 ،1994 . **الكويت**
3. مجلة عالم المعرفة، ع221 ، ماي1998 ، الكويت
4. مجلة عوارف، العدد 02 ، 2007،طنجة، المغرب
5. مجلة الفكر العربي المعاصر، ع 38 ، آذار 1986 ، بيروت .
6. مجلة فصول ، المجلد السابع، ع03-04، 1987، مصر
7. مجلّة مواقف، ، العدد: 57، 1989، بيروت.

الرسائل الجامعية:

01- سامي، سحر ، شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، رسالة دكتوراه مرقونة بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 2005.

02- المعمري، طالب بن أحمد بن محمد ، توظيف الموروث الصوفي في الشعر العربي المعاصر : دراسة نماذج مختارة، رسالة دكتوراه مرقونة بمعهد البحوث و الدراسات العربية، القاهرة2007.

المراجع الأجنبية:

1. *Jauve vincent, poétique des valeurs Press universitaire de France,Paris,2001.*
2. *Kristeva, Julia, recherches pour une semanalyse : (Extraits), Editions -seuil,paris,1969*
3. -. Todorov, tzvetan, La littèrature en pèril, flammarion, coll« Cafè voltaire»,paris 2007

الفهرس